ИСКУССТВО КИНО

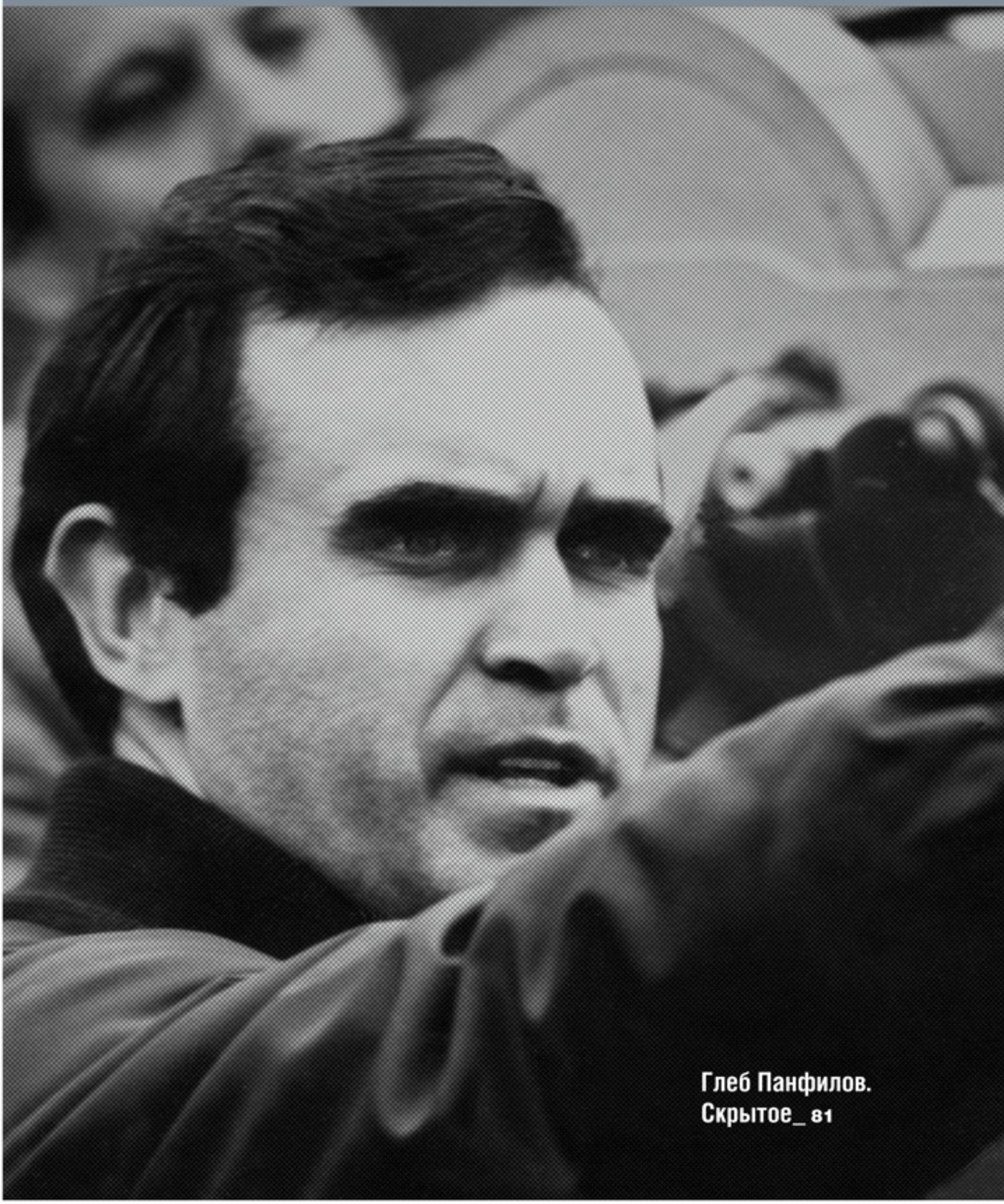
9

№9 СЕНТЯБРЬ **2014** www.kinoart.ru

КРУПНЫЙ ПЛАН: «ДА И ДА» ВАЛЕРИИ ГАЙ ГЕРМАНИКИ_ **5, 21, 25**

НАТАЛЬЯ МЕЩАНИНОВА, ЛЮБОВЬ МУЛЬМЕНКО – НЬЮСМЕЙКЕРЫ-2014_ **94, 102**

ГОДФРИ РЕДЖИО. ПОРТРЕТ И МАСТЕР-КЛАСС_ **117, 140**



Глеб Панфилов.
Скрытое_ 81

Номер открывает дискуссия о возможных трактовках последнего фильма Валерии Гай Германики «Да и да», получившего награды Московского международного кинофестиваля, большое внимание и полярные отклики критиков. В рубрике «Крупный план» эта картина рассматривается в контексте наиболее заметных работ российских режиссеров нового поколения.

В «Репертуаре» – статьи о лучших фильмах из разных программ ММКФ-2014, а также анализ вышедшей в наш прокат ленты Дэвида Финчера «Исчезнувшая».

В рубрике «Имена» – портрет выдающегося отечественного режиссера, в этом году председателя жюри ММКФ, Глеба Панфилова: Елена Стишова размышляет о сути того «скрытого», что, по ее мнению, составляет особую ценность кинематографа мастера.

Беседы с Натальей Мещаниновой, режиссером остросоциального фильма «Комбинат «Надежда» и Любовью Мульменко, автором сценариев к трем востребованным картинам года, представляют не только профессиональный опыт, эстетические приоритеты талантливых дебютантов, но и их взгляды на актуальные проблемы сегодняшнего российского кинопроцесса.

Еще одно имя номера – Годфри Реджио, чей фильм «Посетители», показанный на фестивале в Москве, вызвал огромный интерес. Помимо статьи о творчестве режиссера мы публикуем материалы его мастер-класса в Москве и беседу с этим художником, создателем совершенно отдельного от киномагистрали мира.

В «Чтении» – сценарий Александра Ершова и Татьяны Богатыревой «Вышка».

На обложке: Глеб Панфилов

КРУПНЫЙ ПЛАН

5 **ДА И НЕТ НЕ ГОВОРИТЕ**
«Круглый стол» «ИК»
«Да и да», режиссер Валерия Гай Германика

21 ВЛАДИМИР КОЛОТАЕВ
ПРАВИЛЬНАЯ СКАЗКА ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ ДЕВОЧЕК
«Да и да», режиссер Валерия Гай Германика

25 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА САШИ
«Да и да», режиссер Валерия Гай Германика

РЕПЕРТУАР

31 ОЛЕГ ЗИНЦОВ
ПЕРСОНАЖ ПОТЕРЯЛ АВТОРА
«Исчезнувшая», режиссер Дэвид Финчер

36 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
НЕВОЛЬНЫЙ ГОРОД ГАМБУРГ
«Самый опасный человек», режиссер Антон Корбейн

41 ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
КРАСОТА – СТРАШНАЯ СИЛА
«Собственники», режиссер Адильхан Ержанов

46 МАРИЯ ТЕРАКОПЯН
ОБМАНЧИВ ПОКОЙ БЕЗМОЛВНЫЙ СЕРДЦА
«Мой мужчина», режиссер Кадзуёси Кумакири

51 АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА
ЕВРОИЗНАНКА: КИНО БЕРЛИНСКОЙ ШКОЛЫ
«Марсель», режиссер Ангела Шанелек

55 МАКСИМ ЛЮБОВИЧ
ГЛУБИНЫ РОДСТВА
«Соль земли», режиссеры Вим Вендерс, Джулиано Рибейро Сальгадо

61 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
ВЫБОР
«Кардиополитика», режиссер Светлана Стрельникова

63 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
КАРДИОГРАММА
«Кардиополитика», режиссер Светлана Стрельникова

69 СЕРГЕЙ АНАШКИН
ОСКОЛКИ ЭПОСА
«Степные игры», режиссер Баир Дышенов

КОММЕНТАРИИ

75 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
СПАСЕНИЕ РЯДОВОГО

ИМЕНА

81 ЕЛЕНА СТИШОВА
ГЛЕБ ПАНФИЛОВ. СКРЫТОЕ
Портрет мастера

94 НАТАЛЬЯ МЕЩАНИНОВА:
«КИНО НАДО ОТПУСКАТЬ, КАК ДОЧЕРЕЙ ЗАМУЖ»
Беседу ведет Никита Карцев

102 ЛЮБОВЬ МУЛЬМЕНКО:
«ХОРОШИЙ ДОК ВРАТЬ НЕ БУДЕТ»
Беседу ведет Никита Карцев

РАЗБОРЫ

111 ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
«НОСТАЛЬГИЯ ВПЕРЕД» УЖЕ НЕ ВОЗМОЖНА
Выборг-2014

ОПЫТ

117 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
«ЧЕЛОВЕК — ЭТО ОТКРЫТЫЙ ПРОЕКТ»
Портрет режиссера

128 ГОДФРИ РЕДЖИО:
«В МОИХ ФИЛЬМАХ НЕТ ИДЕОЛОГИИ»
Беседу ведет Сергей Сычев

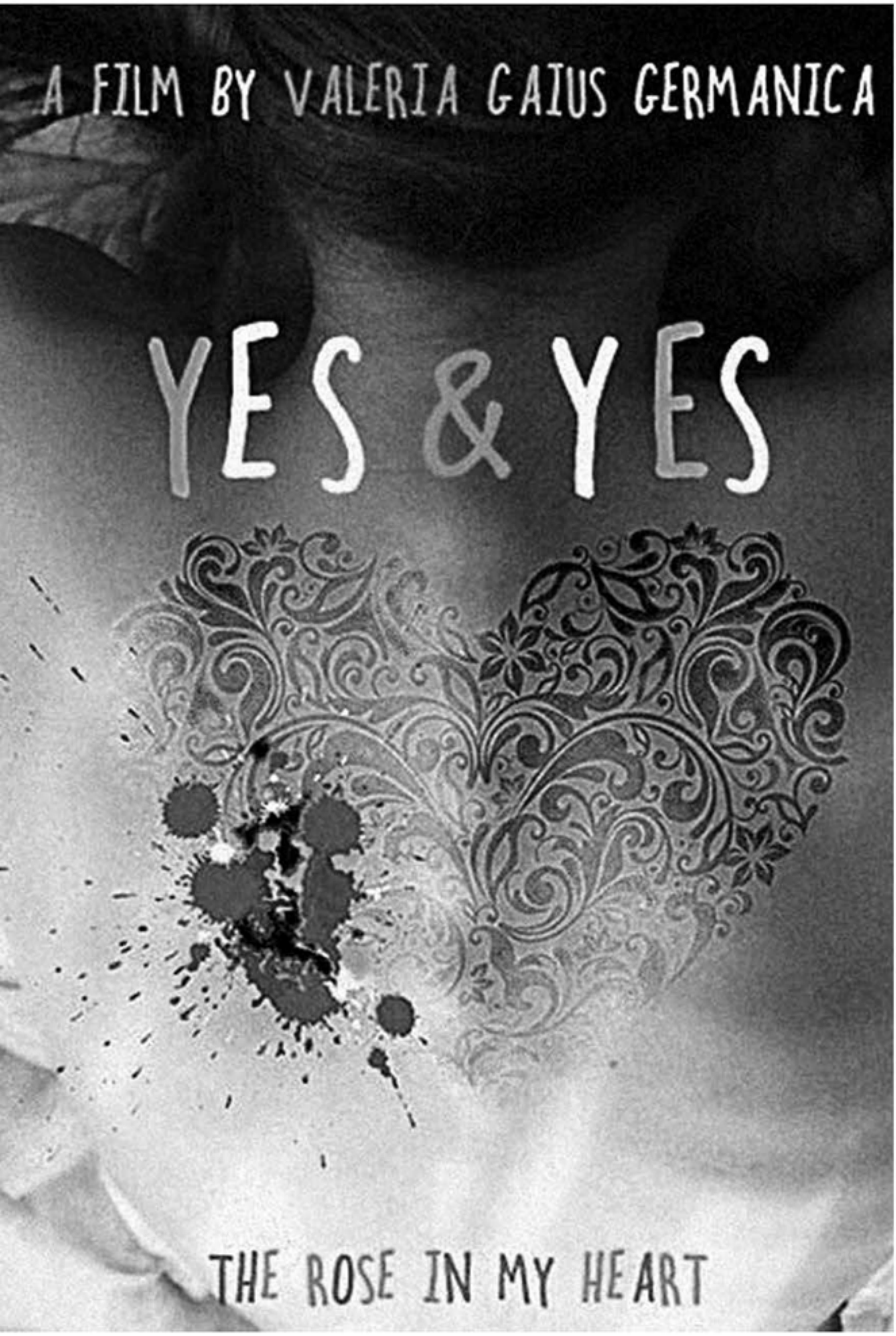
140 ГОДФРИ РЕДЖИО:
«ПРОБУДИТЬ ПЕРВОБЫТНОЕ НАЧАЛО»
Мастер-класс

ЧТЕНИЕ

149 АЛЕКСАНДР ЕРШОВ, ТАТЬЯНА БОГАТЫРЕВА
ВЫШКА
Киноповесть

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY


A FILM BY VALERIA GAIUS GERMANICA
YES & YES
THE ROSE IN MY HEART

ДА И НЕТ НЕ ГОВОРИТЕ

«Круглый стол» «ИК»

Нам показалось важным представить вызвавший многочисленные дискуссии фильм Валерии Гай Германики «Да и да» не только несколькими рецензиями на него, но и дискуссией, в которой приняли участие киноведы Нина Зархи и Вадим Рутковский, критик и эссеист Александр Тимофеевский, социолог культуры Даниил Дондурей. Игорь Савельев не смог принять участие в «круглом столе», но прислал небольшой текст о картине, которым мы и завершаем эту публикацию.

«Да и да»
Автор сценария Александр Родионов
Режиссер Валерия Гай Германика
Оператор Всеволод Каптур
Художники Сергей Пахомов, Владимир Ярин
В ролях: Агния Кузнецова, Александр Виноградов, Владимир Дубосарский, Александр Горчилин, Оксана Земляникова, Юрий Турбин и другие
«Арт Пикчерс Студия», «ВВП Альянс»
Россия
2013

Даниил Дондурей. У Московского кинофестиваля, а это значит у Никиты Сергеевича Михалкова, объявилась художественная зазноба. Без его разрешения фильм «Да и да» Валерии Гай Германики от России в основной конкурс не взяли бы. Убежден, что он его смотрел и принял для себя это внутренне непростое решение. А тут еще и очень авторитетный Панфилов выдал второй по значению приз за режиссуру и тем самым признал картину международным лидером. Русская лента там и так всегда была в почете, но не столь радикальная, бесшабашная. Скандальная. На пересечении разных процессов, токов, ожиданий. Нам она показалась важной для понимания, что сейчас происходит в нашем так называемом молодом и дебютном кино.

Германика вроде бы нарушает многие запреты, и тем не менее она в каком-то смысле разрешенная, «нашенская». На Московском фестивале, на показе в кинотеатре «Октябрь» зал в полторы тысячи человек был в восторге, все были очень вдохновлены. В общем, Валерия – девушка непростая, многоуровневая. И, между прочим, в последнем номере журнала Vogue, в котором рассказали про семерых кинодевчонок, про большой гендерный поворот в российском кино, режиссер Никонова, которая отвечала за форматирование

этой женской команды, Германику подала отдельно. Есть Бычкова, Мещанинова, Сайфуллаева, даже моя дочь. Востребованная сценаристка Мульменко – у нее в двадцать восемь лет были три картины в последнем конкурсе «Кинотавра» – можете себе представить? Но в сверхгламурном журнале Германику ставят отдельно как лидера.

Вадим Рутковский. Она просто более опытная…

Даниил Дондурей. Может быть. У всех остальных в основном дебюты. Мне кажется, что это некие знаки, побуждения к тому, чтобы мы специально поговорили об этой картине. И необязательно в контексте Московского фестиваля. Что за всем этим стоит? Они какие-то другие, не такие, как предыдущая когорта: Хлебников, Попогребский, Сигарев, Хомерики… – те парни, которые пришли около семи лет назад.

Вадим Рутковский. Жена Сигарева сейчас тоже снимает полный метр.

Даниил Дондурей. Мне кажется, что эта новая девичья волна, в отличие от заметной предыдущей волны парней – их тоже человек восемь…

Александр Тимофеевский. Звягинцев туда попадает?

Даниил Дондурей. Нет, он все-таки отдельно. Во-первых, потому что, в отличие от остальных, сразу был принят мировым сообществом, и, судя по тому, что я наблюдал в Канне и других местах, он как бы идет по другому счету. Не экзотическому местному этнокультурному счету, а сразу международному. Он за эти десять лет – с 2003 года – перешел в генералы.

Нина Зархи. Одно небольшое уточнение. Мне кажется, неверно в сегодняшней дискуссии упереться в «половой вопрос». Во-первых, интересно сосредоточиться на одной Германике, она вполне самодостаточна как сюжет. Во-вторых, время от времени возникают случайные вещи, которые по разным причинам начинают страстно обсуждаться как закономерность. Режиссеры-девушки впереди «самолетов» могут ни о чем не говорить. Или говорить – но не на территории искусства. Сегодня на музыкантов учатся и в оркестрах играют – в России – почти одни девочки. Только потому, что родители поняли, что эта профессия не приносит ни денег, ни статуса. Так что это скорее социальная проблема. Выпустили сейчас девушек ВГИК и Высшие курсы – вот они и пошли снимать кино.

Вадим Рутковский. Согласен. Но очевидно, что сейчас режиссура становится все более женской профессией.

Даниил Дондурей. Расскажите, это важно. Вы больше всех нас смотрите кино.

Вадим Рутковский. На сайте «Сноба» есть рубрика «Кино на «Снобе». Каждую неделю мы показываем короткометражные фильмы молодых режиссеров, студентов или недавних выпускников. Две трети, не меньше, – это девушки. И они стали снимать хорошее кино. Сексистское отношение, мол, режиссер – не женская профессия, больше ни на чем не основано. Почему так происходит – я не готов делать обобщения. Возможно, есть чисто утилитарные причины – это не денежная профессия? Не знаю.

Валерия Гай Германика

Нина Зархи. Парней отправляют учиться на экономистов и юристов, котируются также дантисты.

Даниил Дондурей. Просто фиксируем: из четырнадцати картин, отобранных на «Кинотавр», восемь сделаны женщинами. Это какой-то сдвиг, такого не было никогда. Люди старшего возраста проигрывают им, судя по решениям отборочной комиссии. В конкурсе короткого метра «Кинотавра» тоже океан девушек. Конечно, есть Жора Крыжовников, который, так сказать, летит над всеми.

Нина Зархи. Есть и мальчики. Есть сыновья кинематографистов… Шахназаров, Учитель… Так что давайте в сторону Германики двигаться.

Александр Тимофеевский. Коротко скажу о ее фильме. Я как раз, в отличие от вас, кино, к сожалению, смотрю мало. Давно, можно сказать, не был, пришел, а ничего не изменилось. Меня поразила нутряная традиционность Германики. Она действительно хорошо, пластично работает с камерой, у нее есть представление о кино как об искусстве временно́м, она очень точно держит ритм. Но если говорить про идеологию, смыслы, какой-то месседж, то я словно с родным человеком поговорил, Сергеем Соловьевым или Динарой Асановой. Это по каким-то внутренним измерениям абсолютно советское кино. Никита Сергеевич на это и откликнулся, он ведь животом такое чувствует. В отличие от Мединского, хорошо понимает, что мат и прочая гребля – это упаковка, которая не имеет сущностного значения. А сущностно фильм про то, что школьной учительницей, ползающей за компьютером, быть западло, а надо летать и прорываться к абсолюту. Все обычное, заурядное, тривиальное, мещанское, потребительское – плохо. Все горизонтали бескрылы.

«Да и да», режиссер Валерия Гай Германика

Хорошо только высокое, духовное, сакральное, наша дорогая вертикаль. Это самая традиционная русская скрепа…

Нина Зархи. «Художник и его модель», муза-жертва – это здорово, это креатив. Инженер-бухгалтер – гниль и скука. Прямо противоположно, кстати, тому выбору предпочтений, которые жизнь сегодня демонстрирует.

Александр Тимофеевский. Да. Но там двояко. Непонятно, что же все-таки переродившаяся учительница выбирает – жертвенную любовь или высокое искусство. Она сама этого не понимает. Но суть в том, что оба выбора абсолютно традиционные для русского сознания, русского кино. Более того, они даны в транскрипции, совершено неприемлемой для ненавистного нынче Запада. Потому что любым своим выбором героиня обязана тому унижению, которому ее подверг любимый. Напомню: он прямо при ней совокупился с каким-то существом, а прекрасную нашу героиню послал: иди, женщина, лесом. Для западного сознания, даже умеренно правого, я уж не говорю про левое, это немыслимая коллизия – та, в которой женщина не просто претерпевает унижение, это еще куда ни шло, а только через унижение возвышается, превращаясь из объекта в субъект.

Мейл-пиг-шовинистское унижение оказывается в фильме той дорогой, которая ведет к храму, правда, Германика так и не решила к какому – храму искусства или женского самопожертвования. Отсюда у нее пять, кажется, финалов. Но во всех пяти надругавшийся над героиней мужчина не вызывает никакого отторжения – наоборот. Он по-прежнему волшебный помощник, приведший девушку к абсолюту – духовному, нравственному, творческому. Ну и к водке «Абсолют» до кучи. Вот это все совсем, совсем советское, наша скрепа. И советская у Германики эстетика, вечная любовь к рапиду,

к торжественному парению вместе с животными, которых живописует ее возлюбленный.

Кстати, никакая живопись сегодня не является современным искусством. Это то, что уже лет тридцать твердят Катя Дёготь и другие идеологи совриска (современного искусства). Они в принципе исключили станковую живопись из какого бы то ни было contemporary art. Другое дело, что для живописи, в которой есть не живописный, вообще не пластический фокус, может быть сделано исключение. Но примитивы со зверями – это очень наработанная, очень коммерческая продукция, которая никакого отношения к совриску не имеет. Тридцать лет назад было иначе.

Летающие звери тоже такой привет из советского прошлого, от Соловьева с Асановой. Это тоже скрепа. Смешно, что живописные изделия у героини покупает Николай «Спайдер» Палажченко, известный персонаж совриска, который в жизни, боюсь, спустил бы их в унитаз. Что только не делают с человеком кино и желание в нем сняться!

Вадим Рутковский. Я согласен, что Германика – традиционный режиссер. Но не очень понимаю, почему надо ставить знак равенства между традиционализмом и советскостью, зачем использовать термин «советское кино». Те же Асанова и Соловьев работали в те годы, но на них не поставить клеймо «советские режиссеры». Соловьев не был «советчиком» или «антисоветчиком», он был и остается вне этих оппозиций. И если у Асановой были «Пацаны», в которых можно углядеть какие-то дидактические нотки, то Соловьев – вне дидактики, вне воспитательного кино «для детей и юношества». Он вообще про другое.

Александр Тимофеевский. Как же? Вся эта борьба с вещизмом – она советская. «Наследница по прямой» – очень советская тема.

Вадим Рутковский. Это романтическая линия, где угодно можно найти такие мотивы.

Александр Тимофеевский. Советское и антисоветское – это во многом одно и то же. Но поймите, я не осуждаю. Я тоже советский. Все мы такие, сложившиеся при советской власти, а какие же еще? Я просто констатирую. И удивляюсь. Ведь Германика, в отличие от нас, росла, когда советской власти давно не было, однако в ней так властно проявилась советская скрепа.

Вадим Рутковский. В связи с обывателями, которые возникают в фильме Германики, я вспоминал сорокинское словосочетание «мясные машины». У него это – однозначное зло. Надо покончить с ними ударом молота. У Германики никогда не было ненависти к героям-обывателям.

Александр Тимофеевский. Запрещающие курить родители. Сама героиня в начале фильма, еще не преображенная, ее брат. Кто они, если не пауки, вызывающие зевоту, презрение и ненависть?

Вадим Рутковский. Да, там есть чудовищный брат, который обещает переломать ей пальцы, если она будет курить. Есть затюканная мать,

которая пытается как-то примирить заурядную до зевоты семью. Но я в режиссерском взгляде не вижу никакой ненависти. Это, в конце концов, и ее собственная семья. У Германики же был документальный фильм «Сестры», где она предельно откровенно говорит на камеру со своей старшей сестрой.

Александр Тимофеевский. Но эти герои – выше.

Вадим Рутковский. В «Да и да» она устраивает своей героине побег в очевидно маргинальную среду пьющих художников. Я даже не уверен, что это ее среда и что это естественная среда людей, которые сыграли в фильме. Я знаю некоторых из них. В кадре все утрировано. Но я не хочу сказать, что это фальшиво. Вы сказали про сцену, где Палажченко и Митта покупают картины, – это смешная сцена. Понятно, что героиня Агнии Кузнецовой не могла сотворить ничего стопроцентно гениального, тем более так быстро. Это просто выплеск ее нутра на холст, дилетантский и искренний. Это максимум для нее, и если сам процесс рисования снят всерьез, то эпизод с продажей картин – довольно комичная сцена. В ней нет фальши, в ней есть игра и режиссерская ухмылка.

Еще я хотел возразить по поводу того, что живопись сейчас исключена из понятия contemporary art. Скажем, молодежная биеннале «Время мечтать», которая завершилась пару месяцев назад, процентов на шестьдесят состояла именно из живописных работ. Я, кстати, не думаю, что это хорошо.

Александр Тимофеевский. А я только за. Просто то, что показано в фильме, – это не современное искусство, не совриск, и непонятна та референтная группа, для которой герой – гений.

Вадим Рутковский. Так или иначе живопись еще рано сбрасывать с корабля современности. Те современные художники, которые действуют в фильме Германики, немного мультяшные, они – как те самые волки из клипа. Есть какая-то шаржевость, гротеск. Это нормально, это просто немного обостряет ситуацию, но не портит фильм, не вызывает недоверия.

Александр Тимофеевский. Я не к тому, что портит. Я только про то, что это очень традиционное кино – про величие и нетленность духовки, про наши скрепы. И Мединский, который их вроде бы насаждает, Германику почему-то гнобит. Хотя должен, наоборот, поднять ее на пьедестал. А он ее закрывает.

Нина Зархи. «Закрывать» ее никто не будет. Она уже начинает новый проект – «Оле Лукойе».

Александр Тимофеевский. Но фильм-то не выпускают, положили на полку.

Вадим Рутковский. Это другое дело. У нас сейчас принят совершенно антиконституционный закон. Дело кинематографистов – опротестовывать его, судиться, поскольку в стране цензура запрещена конституцией. И этот закон не должен работать. Но мы не должны сейчас на этом зацикливаться. Да, в фильме есть мат, там прекрасная фонограмма, хороший живой язык. Пусть продюсеры ищут какие-то альтернативные способы проката.

Даниил Дондурей. Все-таки Бондарчук не начинающий продюсер.
Вадим Рутковский. Если скудоумная Дума принимает идиотские законы, их не надо соблюдать, а надо с ними бороться.
Даниил Дондурей. На практике они отступят.
Александр Тимофеевский. Закон про мат вполне идиотский, как, впрочем, и многие другие законы. И, конечно, с ними надо бороться. Но пока законы действуют, их приходится соблюдать, разве нет?
Вадим Рутковский. Не согласен, но раз такой закон каким-то образом принят, то продюсеры должны думать, как действовать вопреки ему. У меня есть ощущение, что, во всяком случае, в Москве, все, кому было интересно, этот фильм успели посмотреть.
Нина Зархи. Нет, не все, конечно. Но давайте к самому фильму вернемся. Мне «Да и да» кажется не слишком актуальным, даже не потому, о чем Александр Тимофеевский говорил – про рифмы к фильмам Соловьева, Асановой… Мне он кажется устаревшим по отношению к совсем недавним временам. Это такой постмодернистский гиперреализм с инкрустациями старательно поданного сюрреализма, который Германика при этом называет импрессионизмом. Очевидно, из-за «смази», достигнутой цветными фильтрами на камере Каптура. Весь этот ее «девичий переполох», неразбериха эстетическая, мне кажется ее сутью. Как и сумбур сюжетный, о котором говорил Тимофеевский. Я эти понятия не развожу на полюса: этика – поэтика, содержание – форма. И про сумбур говорю не потому, что против микста. Просто в соединении принципиально разного, я думаю, хороша либо органика естественной художественной логики – потому что автор именно *так* видит, чувствует реальность, – когда швов не видно, либо внятный авторский произвол – рефлексия условности и «правды». Материала «сырого» и «жареного», а то и переваренного, не раз отыгранного. Здесь же именно неразборчивость – в целях и средствах.

Радикализм фильма, как и самой Валерии Гай Германики, начинается и оканчивается несокрушительным бунтом, жестом – матом, татуировкой на расчехленном пенисе, обнаженкой, мочой, которую пьет герой. Эта радикальность – как тот самый панк, о котором Германика в интервью говорит, что сегодня для нее это формальность, простой аксессуар к тому ее мирку, вполне уютному, который она определяет наличием томика Лермонтова с Пушкиным, семьи, любви. Любовь, продолжает режиссер, – это духовность. Любовь бесконфликтна, она есть христианство. И это жизнь, но я делаю кино, поэтому должна привнести конфликт, стресс, эксгибиционизм.

Искусство привнести. Как и подача творчества – недаром сны, глюки в этих местах появляются и цвета разные плывут. Говоря о стилистике, Германика отсылает к Рембо, Валери и Васнецову – набор столь же парадоксальный, сколь и законный. Она автор образованный, полагает, что защищается кичем. Первоначально сценарий назывался The Rose in My Heart, почти Wild at Heart, привет Линчу,

наверное. Всерьез можно не страдать – страдание мне надоело, признается Германика.

Здесь нам некому сочувствовать. Герой нелюдь, его любить невозможно, сам он этого не умеет и не хочет, запой его отвратителен и никак со страданиями человека или муками большого таланта не связан. А с Разбежкиной, вообще с «доком», Германика, по-моему, в этой картине разошлась решительно. Она не жизнь и не людей снимает, она экранизирует, по ее словам, собственный внутренний мир. А в нем, в ее внутреннем – и внешнем – мире, запросто уживаются «железки», готика, мат, натурализм человеческой нечистоты и нечистот с признанием тех, кто все это запрещает, с фото на память в сверкающих фестивальных фойе, с поддержкой буржуазного глянца.

Растерянность часто плодотворное состояние. Другое дело, что этот «раскосец» у Германики, похоже, не вызывает никакого желания в нем разобраться. Может, потому, что он холодно выверенный, рассчитанный.

Даниил Дондурей. Ты же видела «Класс коррекции»?

Нина Зархи. Я как раз хотела перейти к нему. Картине Германики я, конечно, больше верю, чем «Классу коррекции». Ее знаковость для сегодняшнего дня, ее отклик – охотный – на ожидания зрителей кажется мне гораздо менее тревожным, чем отклик Твердовского. В «Классе коррекции» меня как зрителя хотят утешить тем, что я – хороший человек, сострадаю инвалидам, способна подготовить своим сопереживанием финал, где героиня встает на ноги и идет. Я способна в этот финал поверить или если не поверить, то, выйдя из кинотеатра, перечислить деньги, чтобы она действительно пошла. Германика индульгенции не выдает, я уже сказала – она мне разрешает никого в своем фильме не любить. Героиня ведь персонаж сказки, абсолютно условный, она не в счет. Если в жизнь ее погрузить, в «правду» – все у нее неплохо, нормально все сложится. Она об этом и в финале, и в интервью говорит. Для радикального высказывания Германике не хватает жесткости, которая идет от боли. Нестерпимой. Как у Кешиша, например, в «Жизни Адель». Он не призывает вас любить героинь, но вы все равно их любите. Потому что верите в его, автора, любовь.

Вадим Рутковский. Спорить о «верю – не верю» бесполезно. Вы говорите «нет», я – «да». Верю, мне кажется, в то, что Германика честная. Но это ни к чему не приведет.

Нина Зархи. Я не говорю, что она нечестная, я про убедительность художественной реальности.

Вадим Рутковский. Хотел бы возразить только против того, чтобы цитировать интервью Германики. Мы всё же должны опираться на то, что говорит фильм, а не авторы на своих пресс-конференциях.

Нина Зархи. Я бы ваш упрек приняла, если бы мне не казалось, что Германика – вся, в целом – как человек, собеседник, автор перформансов, режиссер клипов и фильмов есть один образ. Более интересный

«Да и да»

в совокупности всех составляющих, чем отдельные ее произведения. Как и Рената Литвинова, например. Германика – сама персонаж, сюжет. Перформанс, или арт-объект. Тем и возбуждает интерес. Это, конечно, требует таланта.

Вадим Рутковский. Я в первый раз смотрел фильм у Германики дома, в ее компании. И у меня сложилось ровно полярное ощущение, что это человек с абсолютно стальными режиссерскими мозгами, который очень четко представляет, чего хочет и зачем это делает. У меня был вопрос. В фильме не один финал. Это очевидно. Я говорю, мол, я бы, конечно, закончил на том эпизоде, где герои расстаются на ночной улице. На что Германика совершенно справедливо замечает, что снимала фильм не про парня-художника, а про Сашу. И сразу все встает на свои места. И то, что, конечно же, очевидный режиссерский произвол – этот клип в фильме на песню «Агаты Кристи», с бегущими волками, – тоже получает совершенно четкую мотивировку. Валерия всю жизнь хотела снять клип для «Агаты Кристи» – пусть будет так.

Александр Тимофеевский. Я бы хотел Нину поддержать, мне кажется, она сделала очень точное замечание. Германика, безусловно, снимает фильм про героиню. Это понятно. Непонятно, кто сама Германика. Тут есть два варианта. Либо она – как Аллен Гинзберг, Уильям Берроуз, Жан Жене, Ван Гог, отрезающий себе ухо, – презирает обыденную нравственность и сеет цветы зла, цветы искусства. Пожалуйста, мы это знаем, любим, ценим. Но это никак не соединяется с большим женским сердцем, состраданием, материнской любовью. Героиня любит своего мальчика, как мать. Но либо ты мать, либо – Аллен Гинзберг.

Вадим Рутковский. Я не улавливаю, где Германика хочет быть Алленом Гинзбергом?

Александр Тимофеевский. Творчество, в ее понимании, есть зло. Она его так изображает. Мальчик, который является образом этого творчества, – человек, вообще лишенный нравственных понятий. У него нет никаких представлений о добре и зле. О'кей. Девочка – проекция мальчика, она такая же, тоже художник Берроуз. О'кей. Но откуда тогда счастье материнства? Берроузу оно было неведомо.

Вадим Рутковский. Но там нет особой материнской любви.

Александр Тимофеевский. Как это? Она же его все время обнимает, прижимается к нему сзади, чтобы укрыть, заслонить, защитить, как ребенка.

Нина Зархи. Жертвенная материнская любовь.

Вадим Рутковский. Об этом я не задумывался. Но хочу сказать, что несколько моих знакомых девушек после фильма сказали, что это – про них. Они вспоминали на уровне физиологии, тактильных, вкусовых ощущений своих мальчиков и их к ним отношение.

Нина Зархи. Здесь есть еще одна тема, такая же отработанная, как игра с «новой искренностью» – «Розой в моем сердце». Творчество – это безумие, галлюцинации, сны. Только когда героиню настигает страсть – то же безумие, – она вдруг, ничего не умея, что-то рисует. На продажу, разумеется.

Вадим Рутковский. А что здесь не так?

Нина Зархи. «Постмодернизм всерьез». Все темы поочередно вбрасываются, как будто для проверки на попадание в тренд – тотальной травестии. Якобы актуальной.

Вадим Рутковский. Ну и хорошо.

Александр Тимофеевский. Хотелось бы просто понять, про что снят фильм.

Вадим Рутковский. Насколько я понимаю, смысл ваших претензий – почему возникает это «не верю» – можно свести к тому, что вы не видите в этом фильме внятной концепции, четко сформулированного послания.

Нина Зархи. Я не вижу попытки прорваться к пониманию героев, жизни, как бы пафосно это ни звучало. Мотивации не вижу.

Даниил Дондурей. Может, это твой возраст, опыт, стереотипы?

Нина Зархи. Может. Я видела год назад перформанс Германики с Сергеем Пахомовым (Пахомом) – в галерее на Большой Никитской. Картины были завешаны покрывалами. Он, стоя около них, как экскурсовод в музее, вырезал маленькие квадратики на простынях и рассказывал, что можно увидеть сквозь открывшееся «окно». Германика, с собачкой на поводке, стояла сзади и вырезала такие же квадратики на «тоге» Пахома. Благодаря чему и он постепенно открывался – без комментариев. Уходил почти голый. Нам был явлен концепт. У перформанса была мотивация.

Вадим Рутковский. Тогда это чисто субъективное восприятие – «верю» или «не верю».

Нина Зархи. Оно важно. «Не верю», потому что за радикальным жестом автора нет боли, он не рожден страданием, извините за повтор. Абсолютно согласна с Львом Рубинштейном, который говорил, что

радикализм оправдан и интересен, только если он является актом экзистенциального отчаяния[1]. Или социального, о дефиците которого сказал здесь Даниил. А так он – эстетическая погремушка, вот в чем дело.

Вадим Рутковский. Может, мы зря придумываем бесконечные противопоставления? Я, во всяком случае, их не чувствую, не вижу конфликта между жертвенностью любви героини и «цветами зла», которые сеет Антонен. Хотя я не вижу и этих «цветов зла».

Александр Тимофеевский. Но творчество вы же там видите. А «цветы зла» – всего лишь определение вполне почтенной, уже более чем столетней, линии в искусстве, отсылающей к Бодлеру, – поди плохо.

Вадим Рутковский. Мне не нравится слово «зло».

Даниил Дондурей. Бессмысленности, например.

Александр Тимофеевский. Послушайте, а почему не зло? Герой в присутствии своей возлюбленной трахается с кем попало. Если б ей это было все равно или они этим спортом занимались вместе, было бы другое дело. Но она наглядно страдает. Это что, добро?

Вадим Рутковский. Это не зло. Если мы выстраиваем некие морально-этические координаты, то, безусловно…

Даниил Дондурей. Нет, мы не из таких.

Нина Зархи. Не в этом дело. Понимаете, мы к Германике и ее фильму не случайно обратились. Как к бесспорно яркому примеру счастливого брака андерграунда, внешнего экстрима, хулиганства с официозом, в роли которого сегодня выступает гламур – это тождество стало уже общим местом. Мейнстрим выдает себя за артхаус, эксплуатирует обаяние безоглядной радикальности, свободы, игры без правил – все, на чем стоит серьезное авторство. Как всякая эксплуатация, эта тоже может быть рассмотрена в категории этики. И да – со знаком минус.

Вадим Рутковский. Я хотел сказать, что у меня этот фильм абсолютно срифмовался с картиной Джармуша «Выживут только любовники». Я посмотрел их с разницей в две недели. Мне кажется, единственная существенная оппозиция, которая есть и там и там, – это оппозиция собственно любовников, которые живут только ночью, и всех остальных, менее счастливых людей. У Германики, заметьте, день за окном возникает, только когда герой оказывается в больнице. Это бесконечная частная ночь, которая ограждает от всего остального мира – обывательского, мещанского, любого. Для меня это два прекрасных фильма про любовь, я верил и Джармушу, и Германике. Может, мне мало надо.

Даниил Дондурей. Это установки на восприятие. У меня «отравленный» социологический глаз, совершенно варварский. Все те пять-шесть фильмов, которые я посмотрел этим летом – Мещаниновой, Германики, Бычковой, Твердовского, Меликян… – уклоняются от разговора напрямую о явных или скрытых социальных обстоятельствах нынешней жизни. Выключены из тех проблем, которые я вот, в частности, переживаю сегодня. Они этого не касались или касались, но каким-то

1. См.: «После андерграунда». Беседа с Л.Рубинштейном. – В книге: Абдуллаева З. Постдок: игровое/неигровое. М., НЛО, 2011, с. 90–91.

Агния Кузнецова, Валерия Гай Германика, Александр Горчилин. ММКФ-2014

хитрым образом. Наша любимая страна опять двинулась куда-то в сторону от общечеловеческой магистрали, в столь знакомый и отдельный «русский мир», со своими представлениями о приоритетах жизни, ее ужасах, правилах, последствиях. Куда-то назад, «в орду».

Это ощущение меня не покидало, когда я смотрел работы почти всех молодых режиссеров. Они каким-то особым – хитрым доковским – способом фиксируют сломы последних лет. Через свое понимание кино, любви, правды, того, как и когда можно пить мочу. Они куда-то тащат свою молодую публику, в какие-то – скажу совсем грубо – новые виды потребительского удовольствия. Тянут в некое удовольствие от всеобщего движения в наш родной мир. Выписывают небольшим сословиям своего рода индульгенции в виде предложения неких удовольствий, которые не были воспламенены. Как их вроде бы оппонент Капков – что бы он ни делал, ведет нас в европейский тип сознания. Доказательство того, что Москва – велосипедная и цивилизованная страна. Фильмы наших чутких и непримиримых девушек-режиссеров говорят: нет, не велосипедная она во всех смыслах этого слова. Врешь, здесь, в сущности, совсем не Амстердам.

Нина Зархи. Знаешь, организовать в парках нормальную – демократичную, цивилизованную – среду для людей гуманно, это сфера культуры потребления. Здесь, по-моему, не надо перегибать палку, склоняясь к левому максимализму и снобистской мизантропии: чем хуже, тем лучше, так честнее, законченней… По мне – пусть парки будут островком Амстердама, газоны пусть будут доступны и велосипеды не поломаны. Это не экран. У него, я думаю, другая правда жизни, другая цельность и честность.

Даниил Дондурей. Я против фальшаков, а не велосипедов. Сопротивление ведь может быть самым разным. На уровне самых разных индивидуальных разломов. У героев Мульменко, в ее фильмах, больше…

Нина Зархи. Конечно, и у Мещаниновой гораздо страшнее, правдивее.
Вадим Рутковский. Меня смущает, что героиня по имени Надежда там тонет в финале. Хотя сама Мещанинова говорит, что так получилось, в этом нет никакой метафоры.
Нина Зархи. Я не говорю, что ее фильм совершенен, как фильмы Джармуша, которого вы вспоминали. Просто я понимаю, чего хотят авторы, боль их чувствую.
Даниил Дондурей. У Мещаниновой есть экзистенциальная трагедия. Есть ужас: ты никогда не уедешь из Норильска.
Нина Зархи. Потому что он – везде. Потому что мы все живем в Норильске – вот о чем ее картина и чем она страшна. Мы сами – Норильск.
Вадим Рутковский. Хороший город, кстати.
Нина Зархи. Это другой вопрос. Мы говорим о социальной метафизике. О том самом экзистенциальном отчаянии.
Даниил Дондурей. В нескольких фильмах молодых есть ощущение воспроизводства антуража и в некотором смысле какой-то потребительской взятки зрителю. Я не хочу никого обидеть, все – одаренные молодые люди, включая Твердовского. Все очень умелые.
Нина Зархи. Твердовский – искусный автор, правда. Хотя бы потому, что делает своих инвалидов несимпатичными людьми, а одного из них – отъявленным чудовищем. Чтобы мы не умилялись. Фильм – успокоительное, но эту пилюлю он грамотно не пересластил. Еще и потому, что это облегчает здоровому зрителю «утешительно-ласкательные» уколы совести: всех жалеть не надо, можно только одну героиню.
Александр Тимофеевский. Германика не столько умелая, сколько талантливая. Для меня самое ценное в ней – то, как она чувствует время, длительность эпизода. Это в кино самое важное, то, что нам завещал Антониони. Поэтому ее интересно смотреть: не хочешь, а вовлекаешься и сопереживаешь.
Даниил Дондурей. Безусловно, иначе мы бы не делали из нее героиню этого номера журнала. Алексей Медведев сказал: тот, кому не нравится этот фильм, в кино не понимает ничего. «Совсем ничего».
Александр Тимофеевский. Мне, правда, больше нравится фильм «Все умрут, а я останусь». И сериал «Школа».
Даниил Дондурей. Кстати, Мещанинова там большую роль играла, она была в том проекте не просто вторым режиссером, а настоящим соавтором. Но вопрос: не кажется ли вам, что такой уход от прямого социально-политического высказывания в некое ощущение то ли ужаса, то ли какой-то неспособности справиться с разного рода вызовами, на которые авторы не знают ответов – такая своего рода «мусорность» концепций, – и есть способ осознания происходящего? Я имею в виду всех, даже Бычкову.
Вадим Рутковский. Я не очень люблю обобщения. Для меня фильмы, которые вы называете, не складываются ни в какую «волну». Есть отдельно «Класс коррекции» – ловкий, циничный, профессионально сделанный фильм Твердовского, хороший дебют в игровом кино. Где

кроме желания абсолютно здорового режиссера снять как бы «больной» фильм я никаких других сверхзадач не вижу. Для меня там нет ощущения ужаса. Твердовский – абсолютно позитивный, очень «головной», умный режиссер. У него есть несколько короткометражек, которые все принимают за документальное кино, а они – игровые. Есть один правда неигровой фильм, «Пианизм», но есть студенческий короткометражный «Снег» про мать наркомана, которая приходит за наркотиками для сына, и все считают, что это не выдумка, а ведь это – чистое мокьюментари. Как и «Собачий кайф». Твердовский – умный, профессиональный парень.

Отдельно – «Комбинат «Надежда», где если и есть ужас, то только экзистенциальный. Никуда не деться от того, что внутри. Но никакого оцепенения, которое можно привязать конкретно к социально-политической ситуации в стране, для меня там нет. Есть Бычкова, которая делает честную мелодраму про отношения. Слова «классовые различия» не очень подходят этим героям, но в конечном счете именно их социальное неравенство там раскалывает любовь. То есть это фильмы, которые для меня никак не складываются в некую «волну» – ни по настроению, ни по смыслам.

Даниил Дондурей. Они вполне достойны конкурсной программы лучшего фестиваля в стране. И всё. Никакой мировоззренческой, стилевой, концептуальной общности?

Вадим Рутковский. Конкурс «Кинотавра» – это действительно концептуальный конкурс. Но я сейчас не хочу говорить о фестивале в том контексте, о котором мы говорим. Я не вижу здесь «волны».

Даниил Дондурей. В отличие от тех парней, которые все-таки были признаны в качестве «волны»?

Вадим Рутковский. Мы упомянули Хлебникова и Попогребского, они начинали вместе, у них был совместный дебют. Но, кстати, Германика тоже из той «волны». У нее есть документальный фильм «Уехал», снятый вместе с Хлебниковым.

Нина Зархи. И она, конечно, очень связана с драматургией Родионова...

Вадим Рутковский. Конечно, Родионов, постоянный соавтор Хлебникова, был и ее сценаристом.

Нина Зархи. Я бы вообще сказала, что лучшим в этом фильме Германика обязана, как и во «Все умрут, а я останусь», Родионову. Он был и одним из авторов «Школы». Его гротеск – это концентрат жизни. Утрированная визуальность «Да и да» эти ценные качества перекрывает, делает едва уловимыми.

Вадим Рутковский. Вот мы сами и разрушили концепцию этой «волны». Получается, что Валерия относится к «волне» середины нулевых.

Александр Тимофеевский. Или вообще прошлого века. Много лет назад была такая Ника Щербакова, она жила в большой двухэтажной квартире на Садовом, у Малой Бронной, делала разные выставки, принимала послов, продавала живопись – это был конец 1970-х годов, время величаво остановившееся. Но мы были юны, жизнь бурлила. Сама Ника

была сильно старше и наверняка в погонах. Все это, конечно, понимали, но было на это наплевать, к ней все равно ходили. Как-то я остался у нее, когда послы ушли и уже убирали посуду. В углу сидела меланхолическая, пришибленная водкой дева и долго, оценивающе, меня изучала. И вдруг произнесла: «Давай выпьем за то, что у нас каждый день праздник». Так тогда и было. А у Германики так сейчас. Потому что эти слова не про время, а про среду, про черную богему, у которой каждый день, да, праздник – сегодня, как и тридцать пять лет назад. Каждый день праздник или мука – это же одно и то же. И в любом случае выпадение из. И это, наверное, ответ на то, о чем вы говорите.

Вадим Рутковский. Здесь мы все солидарны.

Игорь Савельев. За три дня до открытия Московского кинофестиваля именитый кинокритик написал в газетной статье: «Нашу страну в конкурсе будет представлять enfant terrible российского кино Валерия Гай Германика, прославившаяся своими не лишенными скандального оттенка фильмами... Ее новая картина «Да и да», судя по всему, будет менее радикальной». Через несколько дней эту фразу уже можно было цитировать как анекдот. Я же цитирую ее потому, что ошибочный прогноз оказался в данном случае закономерным или симптоматичным: новую работу Валерии Гай Германики можно сравнить с ракетой, начиненной холостыми и боевыми зарядами, что сначала вводит в заблуждение, а потом вызывает чувство растерянности. «Менее радикальным» фильм ожидался, вероятно, потому, что анонсировался как «история творческого дара, который просыпается в скромной школьной учительнице после расставания с молодым художником». Что может быть тише и целомудреннее такого обещания – обещания то ли бунинских аллей, то ли весны на Заречной улице? Оно ведь означает, по сути, не только вполне классическую (если не сказать больше) сюжетную канву, но и определенную эстетику, на фоне которой даже «Вам и не снилось» Фрэза может показаться верхом молодежного бунтарства...

Хитрый ход Германики, подложившей под косный, традиционалистский сюжет бомбу в виде нарочито эпатажного зрелища? И снова нет: с заявленной сюжетной основой что-то в принципе не складывается, а значит, смысл показанного нам «телесного трэша» надо искать в чем-то другом – уж точно не связанном с избитыми вариациями на тему «волшебная сила искусства». Очевидно же, что Агния Кузнецова даже не пыталась примерить маску «скромной школьной учительницы»; первых пяти минут фильма достаточно, чтобы понять и то, что никаких оглушивших героиню контрастов между ее прежним миром и миром авангардных художников не существует. Очевидно и то, что герой Александра Горчилина и его старшие товарищи не являются этими авангардными художниками. Более того, Валерия Гай Германика и сценарист Александр Родионов не ставили перед собой задачу по-настоящему обратиться к этой теме, потому что предложили

набор штампов (флэты 80-х, водка до изумления, непонятый, уничтожающий себя юнец, открытие полотен-шедевров на уличном рынке etc.) – и не скрывают, что это штампы. В конечном счете все эти классические рельсы, по которым вот-вот готово поехать действо, никого здесь всерьез не интересуют. Мы то и дело готовы свалиться, например, в драматичную, на разрыв аорты, историю всеми отверженных влюбленных: юному Антонину нужна срочная операция по пересадке почки; у Саши, которая пытается ему помочь, отбирают паспорт... Через пятнадцать минут походя выяснится, что никакая операция не требуется, расслабьтесь и отвлекитесь уже от попыток смотреть фильм *так*. Германика будто настаивает, что сосредоточиться нужно именно на том, что вызвало ажиотаж прессы.

Вот это уже интересно. Для чего это делается? Эпатаж? Но ведь, во-первых, гонка за эпатажем, превращенная в самоцель, грозит обернуться полной бессмыслицей (хотя эксперименты «больше трэша ради трэша» как поле для поиска новых смыслов привлекают многих больших режиссеров, можно вспомнить хотя бы «Грайндхаус» Тарантино, Родригеса и Рота или «Нимфоманку» фон Триера), а во-вторых – и это главное, – ничто из того, что должно было шокировать публику на показе «Да и да», в европейском кино давно уже не является чем-то потрясающим основы. То, что еще тридцать–сорок лет назад смотрелось как вызов и бунт, в наше время стало вполне респектабельным мейнстримом. Именно в таком качестве, скажем, были приняты (да больше того – сняты) «Мечтатели» Бертолуччи.

Подростковый бунт Германики выглядел бы вторичным и несовременным, если бы не одно обстоятельство, которое, конечно, не было случайным, потому что в этом и заключается одна из высших режиссерских задач – абсолютно точно ткнуть иголкой в нерв времени.

Нонконформизм образца 1970 года не имел бы смысла, не попади он в ситуацию зрительского восприятия 1970 года – а именно так голлистская Европа принимала подобные эксперименты: полупрокатом на четыре дня, очередями взбудораженной молодежи к полутора кинотеатрам, где разрешен показ, бурной реакцией прессы. Только ради этой машины времени (или – если угодно – художественной акции) Германике стоило снимать этот фильм, и в этом именно качестве он заслуженно останется в истории российского кино.

В первые дни июля, когда о «Да и да» писала, кажется, каждая газета, один из продюсеров картины пообещал, что будет выпущена цензурная версия, приемлемая для новых правил кинопроката. Рискну высказать мнение, что это лишнее. Но, думаю, Валерия Гай Германика и сама понимает, что этой картине лучше уходить непобежденной. ◆

Владимир Колотаев

ПРАВИЛЬНАЯ СКАЗКА ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ ДЕВОЧЕК

История, рассказанная в «Да и да» Валерии Гай Германики, проста и тривиальна, а вот картина, получившая противоречивые, хотя в большинстве положительные, отзывы в прессе и приз ММКФ за режиссуру, совсем не простая, многослойная. Ее ругают за мат и чернуху, хвалят за свободу и искренность.

На самом поверхностном уровне это кино для пяти друзей Германики, которые смогут узнать друг друга в персонажах и повеселиться. Близкие к «своим» будут обсуждать, точно или неточно показана нынешняя богема, так ли много пьют до сих пор или эта привычка осталась в далеких 1980-х.

Уровнем глубже – любовная история Саши, неправильной учительницы с дредами, которая встречает плохого мальчика Антонина, художника, влюбляется, некоторое время они живут вместе, она делает для него все, он для нее – ничего, потом он ей изменяет и они расстаются.

История банальная и, как говорится, жизненная. Девочки часто убегают из конфликтных семей и редко встраиваются в хорошие компании. Как правило, они западают на плохих мальчиков и нечасто из таких отношений выходят без существенных потерь. В фильме героине повезло: когда она, убегая после измены, замедляет шаги в ответ на призыв Антонина «Саша, Саша!», мальчик просто проходит мимо, не замечая ее.

Кино про любовь к пьющим художникам снимали часто, новые ракурсы в изображении этой темы найти сложно. Вместе с тем Германика везде повторяет, что фильм не про реальность. Действительно, какая реальность, если учительница с дредами? А если не про реальность, то на следующем, символическом, уровне историю можно прочитать как рассказ о том, что только

На съемках фильма «Да и да»

в безусловной, «крышесносной» любви, в которой теряешь себя, при абсолютной свободе от всех ограничений пробуждается способность к творчеству. А потеря такой любви приводит к духовной смерти. Германика поясняет, что героиня на самом деле в финале умерла. Ну то есть тот миг угара, водки и любви был жизнью, а после – всё, смерть, никакой жизни, никакого творчества, что бы добрая мама ни говорила про белый или серый период. На пресс-конференции Германика и съемочная группа именно эту версию и транслировали.

Так прочитать фильм действительно можно, многие именно это в нем видят и за это его ценят или ругают. Но для искусства вообще характерна принципиальная вариативность интерпретаций и невозможность единственного прочтения. В данном случае дело так и обстоит, и кроме истории про любовь зрители могут увидеть еще много интересного.

Структурно фильм построен как нормальная волшебная сказка. А сказка всегда про обряд инициации и обретение новой идентичности. Героиня (Машенька или Аленушка) отправляется из дома и, попав в избушку к медведю или Бабе Яге, должна пройти испытание, совершить подвиг, обрести новую себя и возвратиться домой с подарками и царевичем.

Фильм такой траектории и следует. Саша убегает из дому от злого брата, грозящего отрубить пальцы, в ночь, в лес, в дикую избушку, где живут страшные пьяные художники и заколдованный прекрасный юный принц. Избушка художников вполне сказочная, почти на курьих ножках, забираются в нее по пожарной лестнице, время там остановилось – всегда ночь и Новый год. Из нее Саша, оставив учительские атрибуты – очки и тетради, – выходит с пьяным юным принцем. Фоном звучит песня про карнавал, и, в подтверждение карнавализации по Бахтину, в кадре демонстрируется сплошной телесный низ, персонажи

пьют, блюют, испражняются и занимаются сексом. Разговаривают в избушке про жизнь и смерть, про то, что люди рождаются, живут, но они мертвые. Продолжая карнавальные традиции амбивалентности, согласно которым смерть служит условием обновления и нового рождения, можно ожидать гибели старой сущности героини и рождения новой. Признаком обновления должно бы быть новое зрение: «Вот живет человек с открытыми глазами, а потом у него раз – и глаза открываются», – говорит ангелоподобный Антонин. Так что очки Саша забывает не случайно.

И все к такому перерождению идет. Если не ошибаюсь, важное для Саши событие происходит как раз посередине фильма. По теории драматургии середина – это переломная точка, «пропущенное прозрение», когда герои сталкиваются с чем-то важным, но пока еще не могут понять его значимость. В фильме это происходит, когда Антонин делает в паспорте Саши запись о замужестве. Этот символический акт, при котором высказывание эквивалентно действию, имеет парадоксальный смысл. С одной стороны, для Саши он на тот момент обозначает подтверждение ее значимости для Антонина, ее существования как любимой; с другой – в этот самый момент происходит уничтожение удостоверения личности, паспорт делается недействительным. Сгорает лягушачья кожа, Саша прежняя исчезает – и начинается процесс рождения новой.

Дальше героиня проходит путь послушания, трудом и преданностью завоевывает доверие, совершает подвиг и вот уже должна бы (по сказкам про Машеньку) получить своего спасенного, расколдованного принца, которому как раз запретили пить. Но, увы, девочка обламывается, принц не меняется, и девочка возвращается домой вроде бы обновленной, но не радостной – по-старому жить не может, по-новому – не научилась. Не случилось, не родилась.

Что же с девочкой не так? Почему инициация не сработала? А потому, что эта сказка про другое. Условия новые, а Саша ведет себя, как в старых. В старых сказках Машенька попадает к Бабе Яге, хранительнице традиций и родовых тайн, или к тотемному медведю, тоже охраняющему традиционные ценности, и там как раз для прохождения испытания нужно правильно мыть пол и правильно готовить кашу. Саша пол исправно моет и на жест Антонина, высыпающего на мытый пол пепел и муку, внимания не обращает. Зря, между прочим! Саша ведь оказалась в избушке не у медведя, а у художника. И по логике, чтобы родиться, должна сама обрести способность к творчеству. Это был бы успешный сказочный путь из точки А, в которой эта способность отсутствует, к точке Б, где она есть.

Точка А в фильме четко обозначена. В начале знакомства с Антонином Саша, желая понравиться, рисует известную всем шляпу из «Маленького принца» Экзюпери, которая слон внутри змеи, трогательно делясь шаблонным «креативом». Антонин шляпу опознает и превращает ее в Олимп, нарисовав на верхушке человечков.

Никакого мастерства для этого не нужно, человечки нарисованы на детсадовском уровне, Саша сама могла бы это сделать, но не сделала, а Антонин сделал, потому что он – автор, художник, а художник – это тот, кто может преобразовывать культуру, менять ее. В финале этот недостигнутый Олимп сгорает у Саши в руках.

То, что возможность измениться у Саши есть, мы видим. В момент страха за жизнь любимого и под действием водки Саша тоже начинает рисовать. Вопрос о том, хорошо ли она рисует, смысла не имеет, как и вопрос о том, что такое искусство. Вот Антонин подтверждает Саше то, что он художник, проданной за 500 долларов картиной. Достаточно распространенный критерий. Картины Саши тоже покупают случайные «знатоки» и платят ей почти тысячу. А картины Антонина в тот раз не берут. Значит ли это, что Саша в два раза больший художник, чем Антонин? Вряд ли. Саша не художник, не автор – она этого не хочет, ей это не нужно. От своего авторства она легко отказывается и говорит Антонину, что проданные картины тот написал сам, но только забыл. Антонин, кстати, с этим не соглашается, он-то как раз прекрасно помнит все, что рисует, и свое от чужого отличает.

Вот после этого и происходит измена, последнее решающее испытание. Когда в сцене секса Антонина с другой девушкой в кадре появился гигантский опарыш, возникло ожидание, что он станет темой следующей картины Саши. Художник имеет способность перерабатывать личные трагедии в искусство, это, возможно, его главный признак. Сама Германика, судя по всему, может – рецензенты хором говорят о том, что в фильмах она изживает свой личный опыт. А вот для ее героини это не так – вне любви она уже ничего больше не пишет, вне любви она закончилась.

Ну и дальше – всё, домой, без подарков. Способность к творчеству жертвами не покупается. Саша получает назад свои тетрадки и очки, а белую шубу (почти из сказки про Морозко) она сама оставляет.

На первой пресс-конференции одна из западных журналисток отметила традиционность гендерной модели поведения героини. Германика с ней легко согласилась. Другие сравнивали Сашу с Маргаритой, обслуживающей Мастера, занимающей вторичную позицию. Германика и такое прочтение допустила, отметив, что про это совсем не думала. Но видеть в фильме апологию традиционной женственности, традиционного гендерного разделения сложно, потому что, по фильму, путь Саши, путь традиционной женщины – это путь к смерти, пусть и духовной.

А художник – это тот, кто выживает, изменяя жизнь. В нынешней ситуации очень хочется в это верить. ◆

Нина Спутницкая

ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА САШИ

Новый фильм «Да и да» содержит фирменные черты кинематографа Валерии Гай Германики: он обладает специфическим внутрикадровым и монтажным ритмом, внимателен к деталям, лицам, соблюдает особенную обрядность. Германика продолжает работать в локусе этнографии девичьих практик, ее кино – сатирическая лирика с элементом дразнилки, причем в новой работе задирает она не обывателей, а представителей богемы, вовремя не разглядевших уникальную творческую личность в инфантильной, но бесконечно преданной идее самоотверженной любви московской барышне.

Кислород

Валерия Гай Германика – автор последовательный, жесткий в отборе средств, склонный к изощренной игре на материале заурядном. Вербальный пинг-понг, дрожь влюбленности и всевозможные мелодраматические прелести в почти двухчасовом фильме о любовной связи молодых людей отсутствуют. Хотя фабульная канва являет собой классический образчик мыльной драмы. Учительница младших классов Саша (Агния Кузнецова) – особа весьма решительная. После того как брат запрещает ей курить в доме, где болеет отец (хотя в комнате героини наличествует балкон), девушка собирает вещи и устремляется к знакомому по интернет-чату художнику Антонину (он же Коля; актер Александр Горчилин), за несколько минут до этого подвергшему критике ее педагогическую деятельность. На вечеринку представителей современного искусства Саша забирается по пожарной лестнице. Репрезентируя символический проход в запретную зону, Германика выбирает вертикаль, явно наделяя этот путь наверх функцией постижения-преодоления патриархальной вертикали. Ее

«Да и да»

интересует атрибутика, поэтому в первой трети «Да и да» маскируется под полевое исследование: в кадре подробно воспроизведены забавы «творческой молодежи», как будто не связанные с драматическим действием. Дидактика совмещается с ритуалом: на квартирнике художники пьют, периодически спариваются между собой, ведут беспорядочные разговоры и репетируют назидательные речи «за искусство».

Для автора важно живописать пограничную зону, подчеркнуть мертвый язык, которым оперируют персонажи. «Я тебя не хочу, ты мертва. Родись же наконец!» – объявляет Антонин жаждущей ласки героине. И Саша решает доказать, что не все обыватели безнадежны, что есть еще на земле московской девушки, способные любить самоотверженно и безоглядно. Наутро она просыпается в постели художника, едва смутившись приходу недавней пассии Антонина. Далее, экономя экранное время, автор обращается к имитации брачных отношений: вскорости, заполучив штамп в паспорте, Саша принимается яростно тереть пол в кухне героя, по всей видимости, предчувствуя, что именно здесь состоится решающее в драматургии характера Антонина и в истории их взаимоотношений, а главное – в процессе ее инициации событие. Когда после неудачного опыта опохмелки с помощью урины у избранника отказывают почки, Саша решает пожертвовать свою. Но, как в волшебной сказке, перед ней открывается несколько вариантов помощи, самый безобидный из них – исцеление «живой и мертвой водой».

Однажды в ночи девушка отчаянно пьет горькую и берется за краски. Так рождаются картины, разумеется, шедевры, наиболее выразительный из них – рыжая собака (один из постоянных в комплекте мотивов режиссера). И мастер-класс на тему жизни с творческим человеком постепенно приобретает черты краткого курса творческой жизни. При этом Александра движима инстинктом сродни материнскому: она продает не только свои работы, но и пристраивает в добрые

руки картины возлюбленного. Впрочем, деньги на лечение оказываются уже ненужными: художник внезапно исцеляется, и, кажется, пару ждет счастливое будущее. Но, поскольку Саша обрела дар живописца, традиционного мелодраматического финала зрителю не предлагают. «Да и да»

В мире Германики нет смерти, нет насилия. Ее девочки всегда стремятся интегрироваться в патриархальную иерархическую систему, заслужить мужское одобрение. И если героиня Китон в фильме Брукса искала удовольствий, героиня Кузнецовой – исцеления от уныния. Самоубийственное поведение в «Да и да» характерно для мужчин. При этом сердечные муки Антонину неведомы, он обречен исключительно на мочеполовые неприятности, зато Саша – значительно более зрелая рядом с ним и физически, и ментально – призвана явить оплот нравственности, пример самоотверженности и находчивости. Однако нескрываемая отзывчивость художника к женским (и непротивление мужским) телам вызывает у Саши отторжение, провоцирует разрыв отношений. Таким образом, рассказ о *мифическом возлюбленном*, который лежит в основе «Да и да», приходит к логическому и в данной художественной системе безусловно счастливому финалу.

Гендерные роли в «Да и да» традиционны: Она самоотверженно делает бутерброды, покупает водку, выгуливает собаку, прибирает квартиру, лечит Его. Он – вдохновляет ее, а в финале разыгрывает беспроигрышный сюжет: «Я тебя люблю». – «Я тебя тоже... нет». Повествуя об инфантильном поколении, Германика уже только иронична, не беспощадна. Название «Да и да» посему отсылает не к дадаистам, а к традиции формульных надписей, идее тайнописи, особенно востребованной в подростковой субкультуре и к заклинаниям: «Красивая и мощная...» – «Да... да» – такой диалог-аффирмацию Антонина и его приятеля в полусне слышит Саша. Героине и автору важно вовремя услышать похвалу, чтобы продолжить игру.

«Да и да»

Дочки-матери

Валерия Гай Германика, к счастью, не щадит актеров, но, к сожалению, презирает персонажей, как обитателей своего недавнего, видимо, не очень приятного прошлого. Как в детско-юношеском фольклоре, жанровые поля ее фильма перекрещиваются. Предельно простой сюжетный замысел дрейфует под напором энергетики, стремления вгрызться в лица и запечатлеть фрагменты обнаженных тел (оператор Всеволод Каптур), подстраивается под разные ситуации, в данном случае – под эмоциональный опыт автора. Срок годности режиссер обозначает сама: «Это о том, что было пережито мною два года назад». «Да и да» – скоропортящийся продукт.

Цветовые пульсации, возникающие при совместной жизни главных героев, призваны отразить особенный взгляд на мир влюбленных людей. Управляющим монтажным обликом фильма становится кадр со свернувшимся на смятых простынях в позе эмбриона Антонином. Чаще всего девушка спит с избранником, обняв его сзади. В финале похожим образом ее обнимает мать: склоняется, чтобы признать талант заново обретенной дочери. Семья здесь – оплот, близкий сердцу предел. И то, что кажется плотью фильма, – лишь слегка покалывающая, тонкая, как цыплячья кожа, глазировка, лопающаяся в финале от обилия украшений, чтобы обнародовать крепкую жанровую прослойку. Аналогами «уголочков» с дорогими сердцу хозяйки рукописной тетради адресами в «Да и да» служат рассыпанные по фильму респекты (камео Александра Виноградова, Владимира Дубосарского, Сергея Пахомова, Сергея Кагадеева), фрагменты песен поп-рока, поцелуйчики, признание в любви Германике в одном из паспортов Антонина, рисуночки, анимационные вставки, тема бегущей с волками к освобождению девы, разворачивающаяся в клип на песню Вадима Самойлова с аллюзиями на «Антихриста» Ларса фон Триера. В начале отношений

Антонин, объясняя Саше смысл бытия, набрасывает на смятом листке крохотные фигурки, но в доме возлюбленного девушка вовремя не нашла лупу, чтобы расшифровать сие тайное послание. И лишь окончательно созрев, она обнаруживает в этой пиктограмме разновозрастных персонажей – семью, о которой тайно тосковал ее друг сердца. Александра безжалостно сжигает это признание Антонина.

Развязка координирует «Да и да» с первой полнометражной работой Германики «Все умрут, а я останусь». В идеологии фильмов много общего, но в «Да и да» не остается места для социальной аналитики. Школа необходима лишь для затравки сюжета, чтобы отметить территорию обывательских ценностей, которую героине предстоит на время покинуть. Ученические тетради исчезают из ее рюкзака после первого загула бесследно. Зато татуированный пенис главного героя с самого начала заявлен в качестве пресловутого ружья, которое висит, чтоб однажды непременно выстрелить. И выстрелить, как водится у Германики, не «холостыми». «Да и да» – не сказка, но «быличка» – псевдодокументальное повествование о некогда случившемся с рассказчиком мистическом событии.

Начиная с «Краткого курса счастливой жизни» Германика демонстрирует тягу к бытописанию. Но, очевидно, именно формат многосерийного фильма определил успех и выразительность предыдущей истории о поисках любви в большом городе. Гибкая структура достраивалась, замысел усложнялся за счет привлечения дополнительных мотивов и блестящих актерских работ. Экранизация же обывательских представлений о богемной тусовке в «Да и да» не позволяет режиссеру выйти за пределы конкретной личной истории, требует включения фильма в «обрядовый контекст», в поле паратекстов – интервью, презентаций, информации о любовных разочарованиях Германики и о родителях исполнительницы главной роли. Диалоги фильма и авторские комментарии, споры о нем фанов и неприятелей сопрягаются с традицией дразнилок, заклинаний, подростковых обрядов, ритуального почитания.

Формальные признаки у Германики обычно доминируют над семантическими. Улыбка бога – это анимация, чувства заменяются картинками. Валерия всегда питала тягу к пост-языкам, кличкам, но в значительно меньшей концентрации в «Да и да» представлена ее страсть к языческому. В нем превалирует прагматика назидания, кодифицирование нормативного поведения. Мораль истории очевидна и банальна: героиня награждается необычным даром за смирение и отзывчивость. Градус назидательности киновысказывания высок, однако относительно безопасное существование героев фильма лишает историю экзистенциальных коннотаций, превращая ее в бытовую сказку. ◆

Олег Зинцов

ПЕРСОНАЖ ПОТЕРЯЛ АВТОРА

«Исчезнувшая»
Gone Girl
Автор сценария Джиллиан Флинн
Режиссер Дэвид Финчер
Оператор Джефф Кроненвет
Композиторы Трент Резнор, Аттикус Росс
В ролях: Бен Аффлек, Розамунд Пайк, Кэрри Кун, Ким Диккенс, Нил Патрик Харрис, Тайлер Перри, Патрик Фьюджит, Бойд Холбрук, Мисси Пайл, Эмили Ратажковски и другие
Artemple – Hollywood, New Regency Pictures, Pacific Standard, Regency Enterprises
США
2014

Начиная разговор об «Исчезнувшей», критик словно бы вступает в бойцовский клуб, первое правило которого – никому не говорить о бойцовском клубе. Даже если все вокруг только о нем и говорят. Бестселлер Джиллиан Флинн, по которому снят фильм Дэвида Финчера, продан тиражом 8,5 миллиона (правда, на русский переведен только что, и у нас его будут читать уже после похода в кино). Мало того, Флинн, сама написавшая сценарий, раскрывает карты в середине фильма. Значит, дело не в том, чтобы не выдать сюжетных секретов. Или как минимум не только в этом.

Дело в том, как рассказать историю. И что за историю я хочу рассказать. О преступлении (и тогда это будет детектив)? О браке (и тогда это будет семейный триллер)? Об Америке (и тогда это будет сатира)? Или о способах рассказывать истории? Потому что в сюжетном или, если угодно, техническом смысле фильм Дэвида Финчера об этом. «Исчезнувшая», несомненно, Большое американское кино (пусть это будет обозначением жанра, чтобы все-таки сохранить интригу). А американское кино всегда любило и умело рассказывать истории – и в сегодняшнем Голливуде Дэвид Финчер делает это лучше всех.

В романе Флинн использована типовая схема с двумя рассказчиками. Каждый из которых, разумеется, должен быть под подозрением. Оба – писатели. Во всяком случае, Ник Данн и Эми Эллиот познакомились на писательской вечеринке в Нью-Йорке в 2005-м. Тогда еще Ник зарабатывал сочинением колонок для мужских журналов (журналы еще были кому-то нужны, их еще не убили Интернет и экономический кризис). А Эми составляла опросники к женскому глянцу, но ведь каждый должен с чего-то начинать. В фильме Ник не пишет ни

строчки. «И ты еще считал себя писателем», – презрительно хмыкает Эми Эллиот-Данн, закрывая свой уютный дневничок, хронику пяти лет их семейной жизни, написанную разноцветными, но, кажется, преимущественно розовыми чернилами.

Итак, вот мужское и женское (в журнально-глянцевом изводе).

Ник: как произвести впечатление («Я просто хочу быть любезным с людьми», – отвечает он на упрек, что ведет себя как «король вечеринки», вместо того чтобы проявлять озабоченность).

Эми: как рассказать историю любви (а разве бывают другие истории?).

Изумительная Эми. Так звали девочку из серии детских книг, которые писали и успешно продавали родители Эми Эллиот. Маленькая Эми привыкла, что у той, из книжек, все получается лучше. И вот она выросла. И вот кем она стала. Эми Изумительной.

Она больше не хочет быть только персонажем. Она хочет быть автором. Она сама себя сочинит.

Кстати, о родителях, примчавшихся из Нью-Йорка в Миссури, на малую родину Ника, куда тот утащил их дочь, как чемодан, когда оба – и Ник, и Эми – остались не у дел. Обратите внимание, как профессионально мистер и миссис Эллиот позируют перед портретом исчезнувшей дочери. Как дают понять публике, что встревожены, но нацелены на результат. Как твердо произносят адрес интернет-сайта, куда могут обратиться желающие помочь в поисках Эми.

Ник, ты лох.

Ты мямлил, ты глупо улыбался. Не выглядел настроенным на работу, тяжкую работу тревоги и горя. Не выглядел даже подавленным. Хорошо еще, что сестра не дала тебе утром залезть под душ. Стоял бы тут как дурак с мытой шеей, а так хотя бы видно, что помят и не выспался.

Бен Аффлек, привыкший всегда хоть немного любоваться собой (в том числе в собственных фильмах), играет лоха так, как будто всю жизнь только это и делал. Кажется, для роли Ника он даже слегка растолстел. И зритель (тем более зрительница) понимает Эми: вот так выходишь замуж за обаятельного красавца, остроумного, с ямочкой на подбродке, а через пять лет он тюфяк без работы, который валяется на диване и жмет на кнопки видеоприставки. Между тем, что пишет Эми, и тем, что видим мы, нет зазора. Вот Ник сейчас с глупой улыбкой на фоне портрета пропавшей жены. А вот он на диване с пультом дистанционного управления (события, описанные в дневнике, показаны как серия флэшбэков). Да, перед нами определенно один и тот же человек.

Но не тот, кто в первом кадре «Исчезнувшей» гладит соломенные волосы Эми и думает о том, как хотел бы вскрыть эту черепную коробку идеальной формы, чтобы понять, что же там внутри. Эми поворачивается и улыбается в камеру.

В свое время, дорогой, в свое время.

Когда наступит пятая годовщина свадьбы, ты поедешь с утра проветриться и завернешь в бар (который вы с сестрой открыли на деньги трастового фонда мистера и миссис Эллиот и назвали «Бар», это казалось вам остроумным). Тебе захочется выпить, хотя будет еще слишком рано для виски. Позвонит сосед и скажет, что двери дома распахнуты, а кот на улице. Ты вернешься и найдешь перевернутый кофейный столик в брызгах разбитого стекла. Закричишь: «Эми!» Вызовешь полицию.

Полиция найдет конверт с надписью «Первая подсказка».

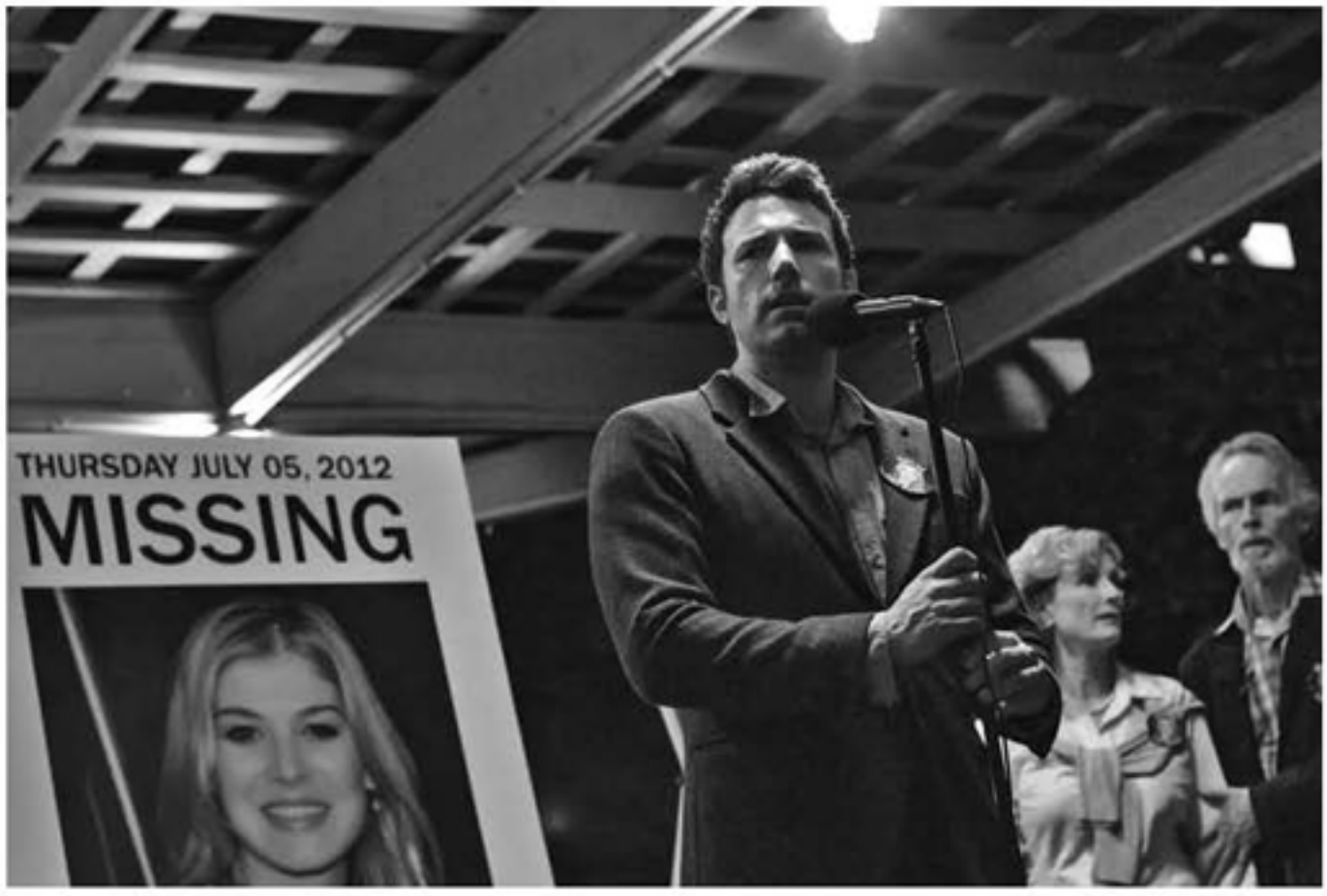
Розамунд Пайк играет Изумительную Эми, идеальную Эми, блондинку-красавицу-умницу, но и шалунью («а теперь сделаем это в библиотеке»). В ее лице есть жесткость (хотя, может быть, это лишь реакция на то, что Ник не всегда идеален), но пока присмотримся к волосам.

У Дэвида Финчера особые отношения с желтым цветом, и это не зависит от того, кто стоит за камерой (Дариус Хонджи в «Семи», Харрис Савидес в «Зодиаке» или Джефф Кроненвет, снявший до «Исчезнувшей» «Бойцовский клуб», «Социальную сеть» и «Девушку с татуировкой дракона»). В последних финчеровских фильмах цветовая гамма сдвинута в холодную часть спектра (все оттенки серого, синий, голубой), тем заметнее вкрапления желтого. Как ни странно, он тоже редко выглядит теплым. Скорее, болезненным – лучше всего это видно в «Зодиаке», где желтый сопровождает героя Джейка Джилленхола, маниакально зацикленного на загадке серийного убийцы. В «Исчезнувшей» желтый – цвет Эми.

Цвет Ника – голубой. Его рубашка – самое яркое пятно в первой части картины, снятой так холодно и отстраненно (кадр вылизан, стерилен, как больничная палата), что глаз нуждается в уютной, успокаивающей детали. Но когда деталь навязчива, эффект получается обратным: голубая рубашка, скорее, не успокаивает, а тревожит. В «Исчезнувшей» лжет даже цвет. Замечательная в этом смысле подробность – «коричневый домик» отца Ника (упомянутый в одной из подсказок, оставленных пропавшей Эми). На самом деле он синий.

Невероятно цепкое кино. «Исчезнувшую» хочется смотреть не моргая. Не упусти ни одной детали, и поймешь, как все было. Догадался? Молодец, все правильно. Фокус в том, что в этот момент фильм как раз на середине.

В книге Джиллиан Флинн конкурируют мужская и женская истории: он сказал/она сказала. В фильме Дэвида Финчера не совсем так. Версию Эми рассказывает она сама. Но Ник для рассказчика слишком пассивен, растерян. Мы смотрим на него со стороны, но достаточно близко. Чаще всего глазами умной сестры-двойняшки Марго (Кэрри Кун), с которой Ник почти неразлучен с момента пропажи Эми. Иначе говоря, мужской версии событий в фильме нет. Субъектностью наделена отсутствующая в настоящем Эми. А Ник, который все время топчется перед нами, – всего лишь объект приложения чужих ожиданий



«Исчезнувшая»

и подозрений. Эми превращается из персонажа в автора, Ник из автора разжалован в персонаж. В какой-то момент становится ясно, что возвращение в реальность для него невозможно, путь отрезан. Шоу поглотило его целиком.

«Моя жена считает, что он виновен», – говорит офицер Джим Джилпин (Патрик Фьюджит) детективу Ронде Боуни (Ким Диккенс). Ронда язвит, что жене-то, конечно, виднее. А зря язвит. Решать, кто здесь прав, а кто виноват, будет как раз жена Джима, а вместе с ней еще тысячи телезрителей.

Но ведь и разведенная Ронда ловится на эмоциональный крючок и пытается понять Ника, возвращаясь к собственному опыту («вот так же было у нас с моим бывшим»). Она на стороне Ника. Но все это уже совершенно не важно. Следственные действия не имеют значения. Детектив завершился, поиск истины прекращен за ненадобностью. События разворачиваются под прицелом телекамер, а значит, настоящий вес имеет лишь мнение публики.

В этом смысле «Исчезнувшая», конечно, очень американская история. Потому что больше нигде нет такой публичности переживания частного. Соседи волнуются, и Ник должен отчитаться прежде всего перед ними, жителями депрессивного пригорода в штате Миссури, где половина домов стоят заброшенными после кризиса 2008 года. Но есть еще и Большой сосед – вся Америка, замершая у телевизоров в ожидании истории Изумительной Эми и ее мужа.

Поэтому знаменитый адвокат по семейным делам Таннер Болт (Тайлер Перри) выстраивает линию защиты Ника, главным образом натаскивая его в актерском мастерстве. Вопрос не в том, что там было на самом деле, а в том, как ты выступишь на ток-шоу. Как расскажешь – и покажешь – свою историю. В действие уже вступили хищницы

телеведущие. За секунду до эфира они улыбаются так плотоядно, что, кажется, гость программы не доживет даже до рекламной паузы. Я откушу тебе голову прямо сейчас.

Вот где настоящий ужас. Сущность или, если угодно, реальность не имеет отныне никакого смысла. Ты можешь только играть – лучше или хуже, дело не в мастерстве, а в том, угодишь ли ты публике, угадаешь ли ее желания (кстати, грубая игра верней достигает цели). Внезапно обретенная героем Бена Аффлека субъектность теперь подчинена только этому – доказательству состоятельности в качестве персонажа. А значит, ему никуда не деться от автора. Это не антагонизм, а симбиоз. Ник и Эми – вместе навсегда.

Дэвида Финчера всегда отличал перфекционизм, но в этот раз он снял фильм, формальное совершенство которого настолько же восхищает, насколько настораживает. Камера движется по траекториям, словно бы рассчитанным на компьютере. Любая сцена смонтирована так, что по смене планов можно сверять метроном. Саундтрек Трента Резнора и Аттикуса Росса остается идеальным фоном, но исправно нагнетает тревогу. Сюжетный поворот срабатывает, даже если знаешь его наперед. За первый уикенд в американском прокате «Исчезнувшая» собрала 38 миллионов долларов – это лучший старт в карьере Финчера, а большой кассовый успех всегда вызывает подозрение: не слишком ли автор старался угодить публике? Не стал ли он Изумительным Финчером? Тем более что «Исчезнувшая» кажется противоположностью лучшего финчеровского фильма.

«Зодиак» тоже был детективом, но за поисками серийного убийцы в нем обнаруживалась тоска героев по смыслу и полноте жизни (которых они, совсем как чеховские персонажи, не находили в обыденности). В «Исчезнувшей» тоски уже нет, потому что никакой подлинности переживания не предполагается. Есть лишь разновидности лжи, которую транслируют участники и потребляют зрители шоу, заключившие своего рода брачный контракт, где ключевым условием является согласие сторон по вопросу о том, что считать правдой и реальностью. «Исчезнувшая» жестко и саркастично фиксирует окончательную утрату любых иллюзий: даже если мы знаем, как все устроено «на самом деле», это ничего не меняет. Роль должна быть сыграна, хэппи энд неизбежен. Они жили долго и счастливо, не забудьте включить телевизор. ◆

Катерина Тарханова

НЕВОЛЬНЫЙ ГОРОД ГАМБУРГ

«Самый опасный человек»
A Most Wanted Man
По роману Джона ле Карре
Автор сценария Эндрю Бовелл
Режиссер Антон Корбейн
Оператор Бенуа Деломм
Художник Себастьян Т. Кравинкел
Композитор Герберт Грёнемайер
В ролях: Филип Сеймур Хоффман, Рейчел Макадамс, Уиллем Дефо, Робин Райт, Григорий Добрыгин, Хомаюн Эршади, Мехди Дехби, Нил Малик Абдулла, Нина Хосс и другие
The Ink Factory, Amusement Park Films, Demarest Films, Film4, Potboiler Productions, Senator Film, Senator Film Produktion GmbH
Великобритания – США – Германия
2014

Шпионские романы Джона ле Карре экранизируются полвека. Их снимали Мартин Ритт, Сидни Люмет, Джордж Рой Хилл, Джон Бурмен, Фред Скейпси, Фернанду Мейреллиш. Участникам периодически давали награды BAFTA и даже «Оскар». Сквозь шпионские сети прошли Ричард Бартон, Джеймс Мейсон, Алек Гиннес, Максимилиан Шелл, Клаус Кински, Шон Коннери, Пирс Броснан, Рой Шайдер, Энтони Хопкинс, Джеффри Раш, Рейф Файнс, Гэри Олдмен, Колин Фёрт, Джон Хёрт, Бенедикт Камбербэтч, Харриет Андерсон, Гленда Джексон, Симона Синьоре, Дайана Китон, Мишель Пфайффер, Джейми Ли Кёртис, Рэйчел Вайц и даже Светлана Ходченкова с Константином Хабенским. Столь долгое перечисление дает понять, что фактически Джон ле Карре – это не только литература, но и отдельный саморазвивающийся, давно и надежно обустроенный, густонаселенный мир кино, причем кино не для идиотов. Снимаясь в подобных проектах, требующих, как и чтение, определенной работы мозга, знаменитости как бы голосуют за фильмы как таковые, а не за нынешний глобальный Диснейленд.

На 36-м ММКФ очередная экранизация одноименного романа «Самый опасный человек» участвовала в конкурсе, не получила ничего, но зал на премьере был переполнен, и никто не уходил. Вероятно, при отсутствии

всяческих аттракционов это связано с тем, что публика падка на имена и сенсации, а главная роль в фильме оказалась последней для Филипа Сеймура Хоффмана. Все смотрели на Хоффмана, вдруг простившегося с жизнью, не дотянув до пятидесяти, а также на сопутствовавших ему Рейчел Макадамс, Робин Райт, Уиллема Дефо и Григория Добрыгина. Но если обычно подобная мотивация для просмотра как раз кажется идиотичной, диснейлендовской, то по отношению к новой работе Антона Корбейна она более чем уместна. Хоффман в каком-то смысле переиграл режиссера, хотя тот и считается культовой фигурой за свою былую клипмейкерскую деятельность, да и на ниве кино в целом пока не срамился («Американец» с Джорджем Клуни). Просто, видимо, у Корбейна, как сильной личности, был в данном случае один вектор – визуально-бытовой, а у Карре, как не менее сильной личности, другой – интеллектуально-этический.

В порту города Гамбург появляется парень подозрительно бородатого вида Исса Карпов (Григорий Добрыгин), который разыскивает известного банкира Томми Бру (Уиллем Дефо). За ним с момента появления следит спец местной службы по борьбе с терроризмом Гюнтер Бахман (Филип Сеймур Хоффман), но тот успевает спрятаться у турецких мигрантов, которые подгоняют к нему адвокатессу-правозащитницу Анабель Рихтер (Рейчел Макадамс). Дальше начнется долгая и противная торговля за этого парня между разными организациями, включая немецкую полицию и ЦРУ (Робин Райт в роли Марты Салливан). Заваривается каша на предмет связи бородача с одним из крупных гамбургских исламистов, которого подозревают в нелегальных поставках оружия арабским боевикам. Все логично, все, как всегда. На протяжении полувека собственной жизни и новейшей истории Джон ле Карре иллюстрировал шпионские сюжеты Берлинской стеной, Пражской весной, Вьетнамом, арабо-израильскими конфликтами, африканскими страстями и много чем еще, но собственно сюжетом всегда были крысиные бега всевозможных секретных служб. Где бы честный профи ни работал, в КГБ, ЦРУ, МИ-6, Моссаде, предает его – традиционно – лишь собственное руководство. Корбейну, успешно встроенному в «бега», изначально непонятен феномен предательства, описанный ле Карре. Ему не это интересно.

Герой Добрыгина – русско-чеченский страдалец без вины, но с тем же успехом он мог бы быть незаконнорожденным сомалийским пиратом. Адвокатесса в исполнении Макадамс – балованная дочка богатых немецких родителей со своим юношеским бунтом. Гамбургские бюрократы; вечная кувалда 11 сентября (его штаб-квартира была в этом городе); цэрэушная интриганка, покрашенная в брюнетку, злобную и циничную (интересная роль у Райт); сын мафиозного банкира, прожившего по принципу «деньги не пахнут», который теперь всё расхлебывает (интересная роль у Дефо); сын крупного исламиста, ради гуманистических целей стучащий на собственного отца (интересные роли иранцев Хомаюна Эршади и Мехди Дехби), – галерея

жизнеспособных человеческих характеров, хотя и не очень оригинальных. Беззаконность арестов и психологических пыток, применяемых от века, только со все более технологичными приспособлениями, тоже понятна современной изнеженной, несмотря на кризис, Европе: «Живи-живи, но не теряй головы в госмашине». Корбейн, очевидно, получает удовольствие от того, как несколькими штрихами создает сегодняшнее нервное, напряженное состояние мира в момент его окончательного вавилонского смешения. Кафе. Парки. Насилие. Отблески.

Но Хоффман идет поперек. Он играет спасителя мира, уже прекрасно знающего цену Вавилону, и он, безусловно, играет самого существенного персонажа этого кино (хотя поначалу во всей многофигурной композиции может показаться и неглавным). Но мы же тоже знаем, как сузился киномир со времен «мартини-водка, взбалтывать, но не смешивать», когда все курили «Кэмел» и стреляли из «беретты» (в крайнем случае – из «питона-357»). И мы киваем голливудским режиссерам, сейчас вполне резонно утверждающим: «Ваш герой на экране может раскидать пятьсот плохих парней, но если он выкурит хотя бы одну сигарету – у вас проблемы». Так вот, Хоффман скептическим выражением одутловатого лица дает понять, что режиссеру – флаг в руки решать свои проблемы, а я все равно буду пить и курить на рабочем месте, и вы это стерпите. Во-первых, потому что я актер хороший, а во-вторых, по роли – мир спасаю. «Кто еще хочет комиссарского тела?» Хоффман играет былого резидента, сосланного в провинцию после провала в Бейруте. По ходу сюжета узнает, что тогда «с человеческими жертвами» провалило его ЦРУ, и он, в принципе, единственный, кто понимает, что вообще происходит. Что руководство создано специально для предательств.

Не проблема – знать, как русские офицеры насиловали малолетних чеченок, которых родственники потом забивали камнями до смерти: растили ребенка по мусульманским законам. Не проблема – знать, как именно пытают на Лубянке или откуда берутся деньги на новый ракетный комплекс у арабских террористов, если точно проследишь погрузку и разгрузку некоторых «миротворческих» судов, курсирующих в Красном море. Не проблема – заставить прожженного араба поверить, что 11 миллионов евро на другие ракетные комплексы достанутся просто так. Бородатый ведь правоверный? А он действительно правоверный. Проблема – что руководству совершенно фиолетово, в чем правда, кто виноват и что делать, ему отчеты подавай. И на протяжении всего фильма следишь только за тем, как Филип Сеймур Хоффман это учитывает. Как он их сделает, как в одутловатом шпионском мире наконец прекратит крысиные бега и как сойдется все то, что он тщательно осуществлял. Адвокатесса сдаст русско-чеченского страдальца, но для того, чтобы тот добровольно с помощью банкира Томми Бру отдал ненужные грязные гэбистские 11 миллионов исламисту, на которого стучит сын. Поверивший Карпову исламист будет взят с поличным,

«Самый опасный человек»

обработан, и под видом стройматериалов арабским боевикам прекратят поставлять ракетные комплексы.

Все будет, как в аптеке. Карпов получит лелеемый немецкий паспорт вместо высылки на Лубянку, банкир вздохнет с облегчением, исламисту обеспечат неприкосновенность, а сына его не раскроют, и он снова станет обычным немецким студентом. Адвокатесса уверится, что никого не убьют. Все на свете уже окончательно осознают, что «Барон фон дер Пшик», «Май дир мистер Шейн», «Бай мир бист ду шён» и «В кейптаунском порту» – это одна и та же песня. Вот – то, что готовит персонаж Хоффмана, с таким настроением он играет, и вдруг… И вдруг Корбейн приделывает к картине полностью соответствующий роману, но совершенно чуждый ей финал.

У Хоффмана был диагноз «победа или смерть», а Корбейн его не заметил. Он дал победить крысиным бегам, а герою Хоффмана, все увидевшему, все понявшему, – пожать плечами и благополучно уйти домой. Всех убьют, Карпова вышлют на смерть, исламиста посадят, и сын его окажется гяуром, банкиру тоже не поздоровится. То есть все, на что Гюнтер Бахман их весь фильм так старательно разводил, – это именно «пшик», он их всех, в сущности, подставил со своим скептическим «знанием». Это он оказался сволочью. И фильм тут же теряет ту антиамериканскую направленность, о которой вел речь Джон ле Карре. Потому что Хоффман – самый сильный образ – слишком много взял на себя, и ничего не вышло. А результат – впроброс: снова выпить и покурить. Нет у него вообще никакой реакции.

Фильм не понять без «перехода на личности». У романиста был ритм этического «проигрыша», у артиста – ритм личной «победы», а у режиссера – безликий ритм «соответствия». Я вам «Дэпеш мод», «Металлику» и «Дженезис» визуализировал адекватно? Какие претензии? Я соответствую, но я не отвечаю… Безответственность поколения

Корбейна в сравнении с этикой поколения Карре – ключ к пониманию того, почему публика, не уходившая с просмотра, даже сидя на ступеньках, в конце концов вышла разочарованной. При всей добротности и логичности знакомого мира, полного кинозвезд, невольно возник вопрос: а что это, собственно, было?

Корбейн и Карре (выступивший исполнительным продюсером) фактически разменяли между собой природу и силу артиста (еще не зная, что он скоро умрет). Этический романист все еще думает, что, докопавшись до правды, он что-то кому-то докажет. Нарциссический режиссер занимается легким петтингом, вообще не претендуя на оргазм. Он только наблюдает за какими-то чокнутыми «другими», полагаясь на качественный литературный источник. Артист, мечась между фальшью обеих позиций, главенствующих над ним, делает все, что может, и вскоре без всякой фальши вкалывает себе лишнюю дозу. Это именно то, чего недоучли режиссер с романистом, и то, почему фильм – провальный.

Хоффман не был обязан знать то, что не знают главные. Но он понял, что главные не знают ничего. Радует в данном случае только то, что буквально параллельно с «Самым опасным человеком» был снят «Воздушный маршал», где Лиам Нисон совершенно точно так же, как Хоффман, всю дорогу пьет, курит, ругается матом и держит на себе кино. Там нет ничего, кроме Нисона, который все-таки победил по законам жанра, в отличие от работы Корбейна, явно сделанной с претензией. В «Воздушном маршале» был режиссер-испанец – Хауме Кольет-Серра, – только что переехавший в Голливуд. Он относительно молод и понимает разницу потенциалов.

Но все равно, чтобы выжить в геройской роли в нынешнем жанре триллера, Нисону пришлось сначала похоронить жену Наташу Ричардсон, несколько лет назад убившуюся на лыжах в Квебеке, оставив ему двух малолетних детей. У Хоффмана остались трое, но он не был женат на своей подруге. Может, и в этом фишка. В той виртуальной реальности, в которой мы все теперь живем независимо от профессии, зазор между жизнью и смертью расширяется совсем не так, как это было раньше. ◆

Игорь Савельев

КРАСОТА – СТРАШНАЯ СИЛА

«Собственники»
Укиле камшат
Автор сценария, режиссер Адильхан Ержанов
Оператор Еркинбек Птиралиев
Художник Ермек Утегенов
Музыка: Андрей Дубоделов, Михаил Соколов, Александр Сухарев
В ролях: Ерболат Ержан, Айдын Сахман, Алия Зайналова, Бауыржан Каптагай
SHORT BROTHERS LLC
Казахстан
2014

У зрителя, уже знакомого с творчеством молодого казахского режиссера Адильхана Ержанова, его новая работа «Собственники» («Укиле камшат») может вызвать ощущение дежавю. В его предыдущей картине «Строители» (2013) осиротевшие подростки, роли которых сыграли Ерболат Ержан и Алия Зайналова, спешат к последнему, что у них осталось в этом жестоком мире, – к клочку земли в дачном поселке и пытаются срочно застроить его, чтобы и эту землю не отняла у них бездушная машина по имени «государство». Если ориентироваться строго на фабулу, то в «Собственниках» происходит, в общем-то, почти все то же самое, только вместо голого земельного участка здесь мы видим крохотный, будто сошедший с иллюстраций детской книжки домик, доставшийся героям в наследство от умершей матери, а государство оказывается еще более бездушным (визуально оно воплощается в нижней половине лица какой-то манекеноподобной особи а-ля пинк-флойдовская «Стена») да плюс работающим в сцепке с местной мафией. Более того, сирот снова играют Ерболат Ержан и Алия Зайналова (кстати, племянники создателя фильма).

Если оставить за кадром эстетическое различие двух картин, то, естественно, возникают вопросы: что это? Разработка темы в рамках единого цикла? Так можно было бы решить, если бы не очевидная второстепенность нарочито социальной тематики для режиссерского взгляда. Попытка «сказать то же», но на более высоком

«Собственники»

профессиональном уровне? (В «Собственниках» очевидно возросшее мастерство Адильхана Ержанова, отмеченное, кстати, внеконкурсными показами картины на Каннском и Московском кинофестивалях этого года.) Сам режиссер объясняет это привлекательностью простоты коллизии: «В настоящем кинематографе истории не должно быть много: надо оставлять место для авторской интерпретации. Как правило, если история полна перипетий, она тянет одеяло на себя. Кино исчезает, превращаясь в подпорку сюжета... Мне была нужна чрезвычайно простая канва – и, главное, понятная, как простое стихотворение» (из интервью журналу «Сеанс»). И хотя пояснения создателя фильма – то, чему нужно верить в последнюю очередь, в этих словах содержится важное признание, отчасти дающее ключ к правильному прочтению картины: фабула оказывается не более чем поводом. В том числе и для визуального пиршества, от которого ожидаешь манеры Босха (в силу заведомой мрачности происходящего), а встречаешь оглушительную игру красок в духе Эль Греко.

Но все-таки обратимся к фабуле. Она во многом типична для постсоветского кино (и, может быть, некоторая ее затертость также играет на создание «простого стихотворения», если пользоваться метафорой режиссера). Торжество всеобщей несправедливости как симбиоза деградации властей и озверения людей (или наоборот). «Выжженная земля» на месте империи, которая представляется творцам разных поколений в более или менее идеальном свете, – «новое средневековье», одичалое, на землях, где когда-то якобы торжествовали высокая античная культура и великое римское право. Всеобщая разруха, «глобальный Чернобыль», впечатление которого в фильме Ержанова усиливает суровая природа казахской степи: разруха в диапазоне от раздолбанных советских машин до постоянно текущих труб в обшарпанном отделении полиции или в суде.

Режиссер готов предъявить нам полный набор архетипов постсоветского фестивального кино: от «оборотней в погонах», которые

не очень-то и скрывают, что они оборотни, и демонстрируют торжество кумовства почти в каждой сцене, до «убийц в белых халатах», отказавшихся везти в больницу младшую из сирот – Алию. (Называя героев именами играющих их артистов, Адильхан Ержанов лишний раз демонстрирует, с каким удовольствием готов деконструировать условности классического кинематографа.) Более того, в ход вот-вот пойдут неумолимые законы античного рока, когда, что бы ни предпринимали герои, все неизбежно будет вести их к гибели, а каждый шаг только ухудшит их положение, и альтернатив здесь нет, как в шахматном цугцванге. Если в дом к испуганным сиротам ломится банда с топорами и лопатами – те, кто желает завладеть этим домом, – то лучше не открывать? Но, не открыв, Джон (старший из сирот) слышит, как толпа начинает громить его старенькую «Волгу», – значит, надо было открыть сразу, раз все равно пришлось это сделать, но теперь ценой машины? Если в итоге, вступив в бой, Джон окажется в тюрьме, то надо ли было открывать?.. Но это сказка про белого бычка. Надо ли было Ерболу отдавать последние деньги за колесо для «Волги», чтобы обнаружить, что, пока он делал покупку, украли остальные три?.. Надо ли было идти на застолье в честь дня рождения полицейского, если брата благодаря этому не выпустят, как обещали, а все только ухудшится?.. Возможность счастливого перелома ситуации исключена, и не из-за кровожадности сценариста и режиссера в одном лице, а потому, что происходящее является в его глазах обманкой, формальностью и чем-то глубоко второстепенным. В художественном пространстве «Собственников» абсолютно не важно, спасутся ли те, кто оказался главными героями фильма.

То, что следование традиции постсоветской «социальной чернухи» оказывается здесь уловкой, можно понять и по визуальному трэшу, которым сопровождается каждая жестокая сцена: будь то гламурный сатир, приплясывающий где-то в стороне от расправы, или нарочитые кровоподтеки, неизменно украшающие лица героев мужчин примерно с пятой минуты фильма, или менты в колпаках, совершающие намаз перед портретом Ленина. Даже то, что могло бы играть на внешнее устрашение той или иной сцены (и на первый взгляд для того и задумано), в итоге выводит эту сцену куда-то за пределы пространства сопереживания происходящему – как это происходит с судом, который оказывается тюремным коридором и окошком в двери камеры. Да, подчеркивая, делая гипертрофированными то символическую составляющую, то вовсе элементы сюрреализма и абсурда, режиссер сознательно лишает героев зрительского сочувствия. Зрителю остается сопереживать или не сопереживать режиссерским поискам Адильхана Ержанова.

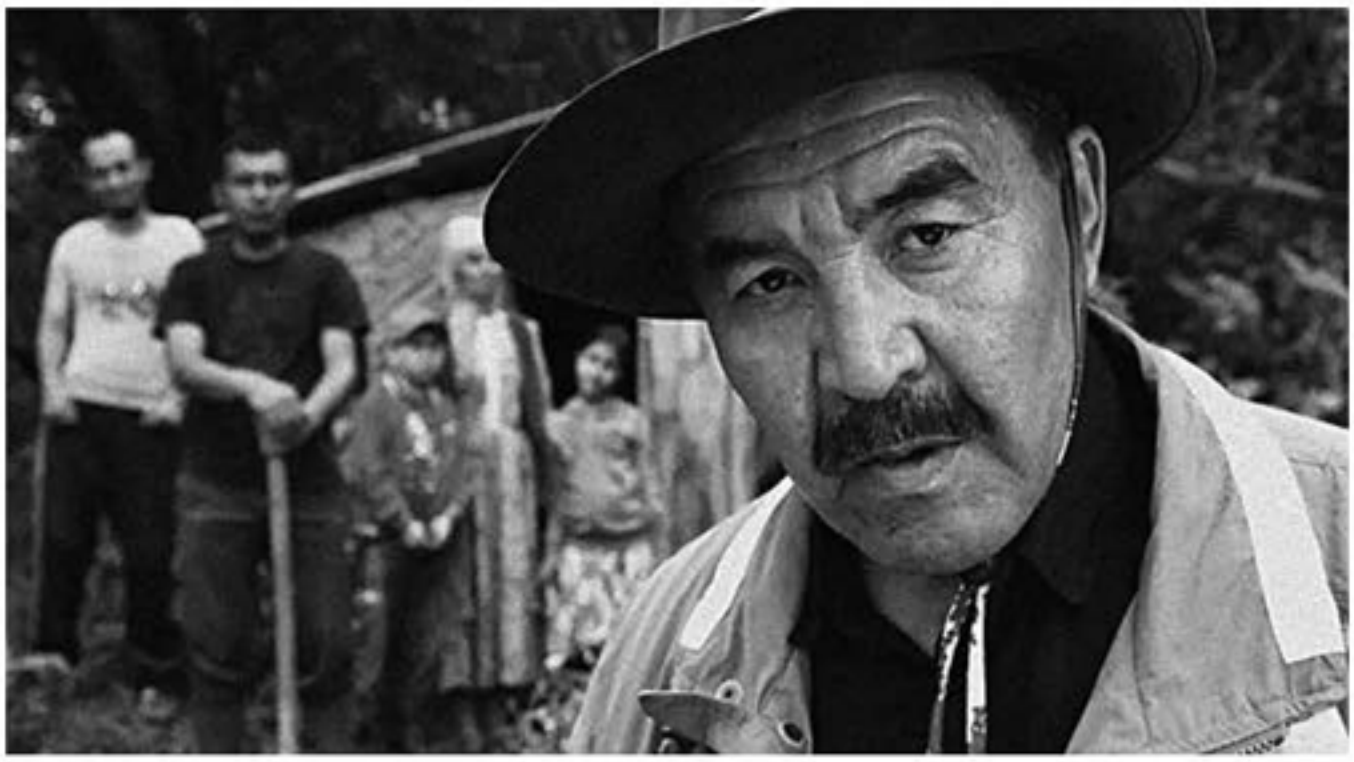
В чем-то следование постсоветским «законам жанра» еще сохраняется: вполне ожидаема, например, пламенная речь (решенная в ключе уморительного косноязычия) о том, что старшее поколение достигло всего

честно, тогда как молодые уничтожили страну, разрушили ее воровством, коррупцией и беззаконием. Но и это выглядит режиссерской уловкой, ширмой – хотя бы потому, что речь эту произносит местный мафиозо Джуба и адресует ее собственному брату, возглавляющему отделение полиции, то есть слова эти звучат не от того, кто должен был произнести их по всем канонам. Это вообще интересная особенность сюжета – или нарочитого отказа от строгого следования сюжету: те, кто выступает «злодеем», не только предельно размыты (вроде статиста в гламурной розовой футболке со стразами, пребывающего целиком в символическом, абсурдном пространстве фильма), но и постоянно меняют маски. Тот, кто только что гнал сирот из принадлежащего им дома, усаживает их за стол и произносит прочувствованные «отеческие» речи со слезами на глазах (да и они, эти речи, не лишены едкой иронии создателя: когда Ерболу и Алие приходится переехать из дома в салон «Волги», их напутствуют пафосными словами о том, что предки, будучи кочевниками, также жили не в домах, а в транспортных средствах). Те, кто убил Джона (старшего брата), сами же устраивают похороны, скорбят и собирают для сирот деньги – прежде чем продолжить сживать их со свету...

Подобный метод травестирования зла имеет целью не только психологическое разнообразие модели «хищник – жертва», что тоже, кстати, хорошо, но и принципиальную неразличимость масок, несущественность этих масок. Разрушение смысла оказывается в пространстве «Собственников» в одном ряду с разрушением материального мира, где дом вдруг приравнивается в цене к машине, машина – к колесу, то есть все здесь не имеет цены и, по большому счету, бессмысленно; если в руке героя должен появиться пистолет, то достать его будет гораздо проще, чем раздобыть еду, бензин или лекарства, потому что из подземелья по режиссерской воле появится некто и вложит в руку пистолет. Материальный мир с его причинно-следственными связями оказывается если не фальшивым, то, по крайней мере, бесконечно малым – той бесконечно малой величиной, которой можно пренебречь. В конечном счете все работает только на то, чтобы визуальный ряд был максимально оторван от происходящего и самодостаточен.

Это разграничение отвратительной реальности и красочной музыкальной иллюзии – так, герои вдруг начинают танцевать в тот момент, когда этого совсем не ждешь, – могло бы напомнить «Танцующую в темноте», и, в принципе, сходство это позволило бы по-новому взглянуть на сюжет: как многое в фильме Ларса фон Триера являлось плодом воображения запуганной и больной героини Бьёрк, так и реальность, нарисованная Ержановым, могла бы оказаться взглядом Алии, страдающей, как мы узнаем в конце, раком мозга. Но нет. Связка визуального и сюжетного отметается самим же режиссером. Он настаивает на автономии визуального.

При этом Адильхана Ержанова, пожалуй, трудно назвать эстетом, потому что порожденные им красочные образы (набор картин эпохи



«Собственники»

Возрождения, сменяющихся над столом полицейского, желтый смайлик вместо надписи на надгробии, огромный желтый зонт в степи, горшок с подсолнухами и «Волга», которая была черной, а становится желтой...) достаточно случайны, по крайней мере, не прорисовываются с фанатичной тщательностью и не выстраиваются в какую-либо единую символическую систему. Распад ярких картинок, люди-функции, безумная веселая музыка на заднем плане похорон. В какой-то момент все это, кажется, обретает смысл – неожиданный. Пиршество красок вдруг увязывается с тупым движением жизни, которая перемалывает всех на своем пути и начисто лишена признаков какой-либо разумности. Чего стоит хотя бы диалог в том же отделении полиции с еще одним персонажем абсурда, бегуном в невообразимой для казахской степи спортивной форме, который задержан за то, что бегал. «Что делаешь?» – «Бегаю». – «Зачем? В Карагасе бегать не надо». – «Но законом же не запрещено?» – «У нас хороший закон в Карагасе». – «Но ведь не запрещено!» – «У нас хороший закон в Карагасе».

Тупая и бессмысленная жестокость жизни, когда все визуальное красочное безумие и даже самая впечатляющая красота, которой веками восхищается человек, есть всего лишь слепая причуда равнодушной природы, ничего не означающая производная миллионов комбинаций случайных генов, веществ и молекул: вспомните «эффект бабочки». Более того, красота и есть признак хаотичной жестокости движения жизни, побочный эффект, непомерно раздутый в глазах человека. Возможно, именно это стоит признать главным посылом «Собственников» Адильхана Ержанова – фильма о жестокости, сколько бы ни отрицалась в нем роль сюжета. ◆

Мария Теракопян

ОБМАНЧИВ ПОКОЙ БЕЗМОЛВНЫЙ СЕРДЦА

«Мой мужчина»
Watashi no otoko
По роману Кадзуки Сакурабы
Автор сценария Такаси Удзита
Режиссер Кадзуёси Кумакири
Оператор Рюто Кондо
Художник Норифуми Атака
Композитор Джим О'Рурк
В ролях: Таданобу Асано, Фуми Никайдо, Кэнго Кора, Тацуя Фудзи, Аоба Каваи, Моро Мороока
Happinet Corporation, NIKKATSU, McRAY, DWANGO, GyaO!, Kirishima 1945, Bungeishunju
Япония
2014

Между белыми прибрежными льдинами лишь кое-где чернеет вода. Умиротворенную картину нарушает зловещее поскрипывание наползающих одна на другую глыб льда. Вдруг между ними, будто в фильме ужасов, просовывается рука и из моря появляется голова девушки. На ее лице совершенно не вяжущаяся с ситуацией непонятная улыбка. Тут же следует скачок назад во времени, когда из воды точно так же появлялась маленькая девочка, смытая в море страшным цунами. Нет, это не Сэндай, не 2011 год. Это остров Окусири, год 1993. И погибли во время того землетрясения «всего» пара сотен человек. Среди них вся семья девочки по имени Хана. Так начинается фильм Кадзуёси Кумакири «Мой мужчина».

Прочитав роман Кадзуки Сакурабы (кстати, писательница всего на три года старше режиссера), Кадзуёси Кумакири понял, что этот материал, что называется, его. Мало того что место действия – его родной Хоккайдо, так еще и время действия представляло для него особый интерес. В 90-е годы, когда начинаются описываемые события, экономика Хоккайдо переживала серьезный кризис, но Кумакири в этот период как раз учился в Осакском университете, и сейчас он, вероятно, испытал некую потребность заполнить этот пробел в своих отношениях с родными краями.

Еще даже не приступив к работе, он уже столкнулся с непростыми задачами совершенно разного характера: изображение инцеста, естественно, не приветствуется в японском, как и любом другом, кино; нелинейное построение самого романа – проблема экранизации, и, наконец, сцена на предательских прибрежных льдинах в Охотском море, съемки которой представлялись слишком опасными. В романе это ключевой эпизод, и ни выкинуть его, ни изменить место действия было совершенно невозможно. Лишь после того как оператор, режиссер и продюсер сами прошлись по этим льдинам и смогли придумать хоть какие-то варианты постановки сцены, было принято решение приступать к работе.

Вопросов по поводу исполнителей главных ролей у режиссера не возникало. Дзюнго, усыновивший девочку, – это Таданобу Асано и никто другой. Среди современных японских актеров Кумакири не видел никого, обладающего такой же харизмой, ореолом таинственности да и просто профессионализмом. Что же касается совсем еще молодой Фуми Никайдо, сыгравшей Хану, то еще тремя годами ранее она пробовалась на роль в другой ленте Кумакири, и уже тогда он увидел в ней героиню будущего фильма. Сама актриса работала с таким рвением, что ради съемок первой сцены трижды ныряла в ледяную воду.

Кумакири вместе со своим постоянным сценаристом Такаси Удзитой пошли на уступки зрителю и выстроили повествование почти линейно, лишь с небольшим количеством флэшбэков. Весь фильм делится на три основные части, отличающиеся по тональности и преобладающему настроению. В первой мы видим последствия катастрофы: оставшиеся без крова люди, нехватка воды, отсутствие света. В большом зале на полу аккуратными рядами уложены тела погибших. Мимо проходят люди, дрожащими руками приподнимают одеяла, вглядываются в лица и либо двигаются дальше, либо, разрыдавшись, падают рядом на колени. Кстати, точно такие же кадры можно увидеть в полудокументальной ленте Рёити Кимидзуки «Воссоединение» (Ashita e no Tooka Kan, 2013), рассказывающей о работе волонтеров после землетрясения 2011 года.

И здесь же, среди трупов, Дзюнго впервые видит оставшуюся сиротой девочку. Ни слез, ни пространных объяснений. В ответ на обращенный к нему вопрос, нашел ли Дзюнго кого-то из близких, он берет Хану на руки и сообщает: вот мой ребенок. Эта часть фильма завершается отъездом девочки и ее приемного отца из разрушенного города.

В следующей – основной – части картины на смену мраку, страданиям, отчаянию приходят светлые заснеженные улицы, веселый смех школьников, обычная жизнь маленького городка. В унисон с переживаниями и настроением героев меняется и море – то бурное, штормовое, то спокойное, искрящееся на солнце, но покрытое зловеще похрустывающими льдинами. Хана уже подросток, и к Дзюнго она испытывает отнюдь не дочерние чувства. Детская благодарность за заботу, за чувство защищенности, за понимание

поначалу совершенно невинно, неосознанно перерастает в иное, более серьезное чувство. И хотя инициатива принадлежит отнюдь не Дзюнго, тот не пытается воспротивиться наивным ласкам юной Ханы. Более того, он даже не считает нужным это скрывать от своей взрослой возлюбленной.

Само собой напрашивается сравнение с «Лолитой», но вопреки ожиданиям в роли соблазнителя выступает отнюдь не взрослый мужчина. Для Ханы ее отношения с Дзюнго вовсе не игра, в них вся ее жизнь, и отстаивать свое право на счастье она готова до конца. Подруга Дзюнго поняла, что стала лишней, и благоразумно уехала подальше в Токио, а вот ее отец, решивший, что несет ответственность за благополучие Ханы (именно он помог Дзюнго удочерить ее), попытался вмешаться, за что поплатился жизнью: он не только догадывался, что Дзюнго биологический отец Ханы, но и случайно застал их в тот момент, когда они предавались любовным утехам. Опасный свидетель, до самой последней минуты он пытался заставить Хану одуматься и не мог поверить, что здесь, на этих предательски ненадежных прибрежных льдинах встретит свой конец.

События третьей части разворачиваются в Токио, куда после убийства старика перебрались Дзюнго и Хана. Сменилась не просто обстановка. После уединенного маленького городка Хана окунулась в бурную столичную жизнь, и Дзюнго понял, что теряет свою возлюбленную, безнадежно проигрывая более молодым соперникам. К тому же на пороге их убогого жилища появляется слишком проницательный полицейский, докопавшийся до истинных причин гибели старика на Хоккайдо. На сей раз убийцей становится Дзюнго. В смерти старика в безбрежном ледяном море было что-то величественное. Полицейский же встречает свой конец на грязном полу с застрявшей в волосах вермишелью, облитый кипящим супом из кастрюли. Какая уж тут возвышенность…

В то время как Хана восприняла совершенное ею убийство если и не хладнокровно, то с сознанием своей правоты, Дзюнго такой уверенности лишен. В окровавленной рубашке, сжавшись, он скорчился рядом с мойкой, а вернувшаяся домой Хана долго-долго смотрит на него, потом молча опускается на пол. Следует долгий статичный кадр, дающий возможность рассмотреть не только обе съежившиеся фигуры, но и облезлую комнатку, где царят грязь и нищета. В следующем кадре взгляд камеры направлен из темного проулка на улицу, по которой снуют люди и машины, по другую сторону проволочной сетки проходят девушки в юката, высоко в небе полыхают салюты. Для Дзюнго «точка невозврата» достигнута, отныне жизнь среди людей для него невозможна, так же как невозможно удержать подле себя Хану. Похоже, он с самого начала осознавал иллюзорность надежды на счастье, понимал, что его дочь-возлюбленная неизбежно вырастет, уйдет от него, терзался угрызениями совести и постепенно опускался все ниже и ниже, теряя человеческий облик. Вскоре, валяясь на полу среди

«Мой мужчина»

груды мусора и пустых пивных банок, он со злостью отбросит в сторону пустую пачку из-под сигарет Норе – «надежда».

Два бесконечно одиноких человека всего лишь хотели жить в семье и наслаждаться своим счастьем, не принося никому вреда. Верхом блаженства для Ханы было ждать автобус, на котором приедет отец, и со всех ног бежать ему навстречу вниз по снежному склону. Дзюнго то и дело повторял, что хотел быть просто отцом. Теперь, когда Хана стала взрослой, когда у нее появились друзья и поклонники, она, рассуждая о приемном отце, философски замечает: «Наверное, у нас было слишком много свободы». Вроде бы путь к новой жизни открыт, прошлое должно остаться в прошлом как наваждение, как приятный и одновременно страшный сон, как та машина, что скрывается, уезжая вдаль по ночной дороге. Несколько раз Хана отчаянно убеждает себя, что они ведь ни в чем не виноваты, что они всё сделали правильно. В ней борются две личности – та, что стоит на позициях общепринятой морали, и та, для которой любовь имеет право на всё. И эта вторая сущность в конце концов одерживает верх. Хана меняет поклонников, готовится выйти замуж, но и с Дзюнго расставаться не собирается, и красноречивое свидетельство тому – изящная ножка, игриво ласкающая ступню Дзюнго во время ужина втроем с женихом накануне свадьбы.

«Положительными» героями ни Хану, ни Дзюнго, конечно, не назовешь. И бóльшим чудовищем оказывается все же не отец-любовник, наслаждающийся плотской любовью со своей дочерью, а как раз эта самая девушка. В Хане всегда было что-то дьявольское, только окружающие не обращали на это особого внимания. Она всегда держалась особняком, задавала странные вопросы. Еще будучи маленькой девочкой, там, в большом зале, пинала ногами труп. Она же со зловещей улыбкой интересовалась у возлюбленной Дзюнго, возражала ли бы

та, если бы Дзюнго захотел ее убить. Поэтому и убийство старика не кажется полной неожиданностью: такой поступок подготовлен всей логикой развития характера героини. Равно как и финальная сцена в ресторане, достойная концовка для фильма ужасов, – дьявол вновь поднимает голову. Круг замкнулся, Хана и Дзюнго готовы начать новый виток своих отношений, в полутьме ресторана мерцают свечи, точно так же, как и много лет назад, когда эти двое впервые увидели друг друга.

В рекламных материалах к фильму «Мой мужчина» упоминалось о том, что это чуть ли не первый случай изображения инцеста на японском экране, что не совсем верно. Во многом сходная ситуация описана в «Главе о снеге. Страсть» (Yuki no dansho – jonetsu, 1985) Синдзи Соман. Приемная дочь точно так же влюбляется в воспитавшего ее человека, что причиняет им обоим невыносимые страдания. Оба считают такие отношения недопустимыми и всеми способами пытаются сдержать и скрыть свои чувства.

Фильм Кумакири снят почти на тридцать лет позже, и, вероятно, за эти годы отношение японцев к этой проблеме несколько изменилось. Героиня «Главы о снеге...» сама не понимала своих чувств к отчиму, к мысли о недозволенной любви ее старательно подталкивали – сознательно или нет – своими разговорами и намеками взрослые. В ее любви к воспитавшему ее человеку сохранялась огромная доля уважения, девушка готова была отступиться от любимого, если бы он ее об этом попросил. Хана же в «Моем мужчине» очень рано разобралась во всем сама, решительно заявив, что Дзюнго принадлежит ей и только ей.

В фильме Соман постельных сцен не было вообще. У Кумакири предвестником грядущих трагедий и явным намеком на недопустимые отношения служит эпизод, в котором на предающихся любовным утехам Хану и Дзюнго обрушивается кровавый ливень. В сравнении с тем, что сегодня предлагается смотреть нашим зрителям, эти смелые по японским меркам кадры весьма целомудренны. Но в реалистическом фильме Кумакири этот аллегорический эпизод кажется слишком прямолинейным и даже неуместным.

Естественным образом напрашиваются сравнения и с кубриковской «Лолитой», и с «Империей страсти» Нагисы Осимы, и с «Двойным самоубийством цыплят и поросят» Ёсихико Мацуи, и с «Германием» Тацуси Оомори. Но это всё картины артхаусные, авангардные, а то и экспериментальные, тогда как «Мой мужчина» все же претендует на внимание широкой аудитории. И хотя Кумакири считает, что снимать фильм в расчете на всеобщий к нему интерес бессмысленно – слишком уж разные люди ходят в кинотеатры, – он уверен, что если сумеет выразить в своей работе все, что его по-настоящему волнует, фильм обязательно рано или поздно найдет своего зрителя. ◆

Александра Новоженова

ЕВРОИЗНАНКА: КИНО БЕРЛИНСКОЙ ШКОЛЫ

«Марсель»
Marseille
Автор сценария, режиссер Ангела Шанелек
Оператор Райнхольд Форшнайдер
Художники Фелисити Гуд, Ульрика Андерсон (Ульрика фон Вегезак)
В ролях: Марен Эггерт, Эмили Атеф, Луи Шанелек, Алексис Лоре и другие
Schramm Film Körner & Weber, Neon Productions
Германия – Франция
2004

Фильмы режиссеров берлинской школы (в число этих авторов, как правило, включают Ангелу Шанелек, Кристиана Петцольда, Томаса Арслана и Марен Аде, начавших снимать в начале–середине нулевых) обычно описываются критиками в том духе, что если и есть кино про состояние «после истории», в которое к 2000-м годам пало цивилизованное человечество, то это то, что снимают берлинцы. Глобальный капитализм, вроде бы замыленная абстракция, но именно она тем не менее физически структурирует жизнь и режиссеров, работающих в самом прогрессивном городе Европы, в котором сильнее всего ощущается кризис развитой современной культуры, и их героев. И этот самый капитализм объединенной Европы не виден невооруженным взглядом, но пронизывает и экранное пространство, и экранное время.

Еще в связи с берлинцами упоминают Чехова: потому что в мире, где обитают маленькие люди, действующие в этих фильмах, нельзя умереть от голода, но можно от непонятной тоски. Что касается «постистории», то нет точной идеи о том, когда конкретно она началась: почему бы не в 1990-е, у того же Зайдля? Впрочем, в 1990-е постмодернизм сам по себе был еще довольно увлекательной новостью (а в постисторическом по понятным причинам новостей не бывает). И в результате жарящиеся на сковородках своих судеб

«Марсель»

отбросы неолиберальной, зарегулированной вдоль и поперек Европы в фильмах харизматика вроде Зайдля нарисованы слишком сочно и своеобразно.

К 2000-м, когда начали снимать берлинцы, режиссерские индивидуальности успели сильно поблекнуть, истереться, как правильные джинсы, ведь постистория – это, среди прочего, фактура без качеств. В функции хронологических рамок постисторичности, когда все вроде бы ОК, но тянет поговорить о мучительной бессобытийности мира, в котором где ни окажешься, все будет одинаковым. Вполне можно взять серию «Аэропорты» швейцарских художников Фишли и Вайса: фотографировать унылые взлетные полосы через стекла стандартных европейских терминалов они начали в еще вполне себе бодром 1987-м, а закончили в 2006-м, как раз в момент активизации берлинцев. В начале 2010-х эта самая подвисшая постистория вообще-то закончилась серией арабских революций, Тахриром и так далее, и говорить о том, что ничего нового не предвидится, стало как-то странно, но 2000-е вполне могли бы претендовать на звание самого скучного десятилетия, которое и могло только породить такое флегматичное и утонченное кино, сделанное наблюдательными интеллектуалами, каким является фильм «Марсель» (2004) Ангелы Шанелек, распадающееся на три части сочинение о мучительном бытии граждан Евросоюза, возможно, центральное для понимания феномена «берлинцев».

Все начинается с того, что мы видим немецкую студентку Софи (Марен Эггерт) в Марселе: она обменивается ключами с хозяйкой скромной квартиры – они воспользовались интернет-сервисом по обмену домами на каникулы, и ближайшие несколько недель Софи проведет в съемном доме в чужом городе. В отличие от американских комедий вроде «Каникул по обмену», в этой истории нет предполагающейся как будто сюжетной симметрии – когда Софи вернется домой, она обнаружит, что хозяйка марсельской квартиры так и не воспользовалась ключом и не жила у нее «по обмену». Вместе с тем нет

«Марсель»

и «перемены» места, то есть хоть сколько-нибудь существенной разницы между Марселем и родным, остающимся, в отличие от Марселя, безымянным городом Софи: она не меняет, как героиня зайдлевского «Рая», скучную Европу на экзотическую Африку – перемена мест, происходящая в «Марселе», номинальна. Софи просто оказывается в другом месте – ином по факту, а не по свойствам. Она будет ходить по улицам, фотографировать, познакомится с молодым человеком, у которого арендует машину, просто чтобы покататься по загородному шоссе, а потом пойдет со своим новым знакомым в бар – но просто чтобы выпить, они даже сексом-то не займутся. А еще она пройдет мимо немецкого посольства – единственное формальное напоминание о том, что она – человек «неотсюда» и есть еще ее «родная страна», которая обозначена как юридически «другая», с посольством в «этой».

Берлинцев часто описывают на уровне фактуры – тонкость, скольжение, та самая утонченная вытертость характера и аффекта, упоминавшееся уже отсутствие качеств, наконец. Действительно, будучи в Марселе, Софи в какой-то момент, знакомясь с городом, покупает во фруктовой лавке грушу и ест ее так, что становится видно: это самый скучный фрукт из возможных, серая, существующая только на пленке киногруша, индикатор того, что в этом евромире вещи лишены физических качеств. Но именно «Марсель» – кино прежде всего не стиля и фактуры, а структуры, фильм – вывернутая перчатка, в котором преодоление героиней условных границ между Германией и Францией оказывается принципиальным не столько для развития ее экранной биографии, сколько для ее внутреннего устройства как психического субъекта.

Молчаливая и странная Софи, европейка, пытается предпринять нечто в ситуации размытых границ, когда трудности перемещения сняты и пространство гомогенизировано, а жизнь стандартизована до предела. Как и остальные жители этого европейского транспространства, она испытывает трудности, чтобы оказаться где-то в *другом*

месте. И вместе с тем вслед за философом Паоло Вирно, который описывает ощущения современного человека, не включенного в сильные символические структуры вроде нации или семьи, можно сказать: она «очевидно не чувствует себя дома у себя дома». Вот Софи возвращается домой: мы знакомимся с ее семьей – сестрой и ее мужем, парой на грани развода. И, похоже, этот мужчина значит для Софи больше, чем для ее сестры: странная семейная ситуация, которая дается как будто «по касательной», – еще один способ показать неукорененность героини: она как бы сбоку от того, что можно назвать семьей, и сбоку от того, что можно назвать домом.

Третья часть фильма – реприза: героиня снова возвращается в Марсель, фильм совершает петлю, или, вернее, снова выворачивается наизнанку – ведь если лицевой стороной этого кинопространства считать «дом» без имени, то место под названием Марсель оказывается «инобытием» бытия. Фильм, собственно, начинается с изнанки: Софи *уже* была в Марселе, когда мы впервые встретили ее. Теперь это выворачивание происходит у нас на глазах: на этот раз перемещение оказывается связано с превращением. Героиня приезжает на поезде в рассветный город, в котором чувствует себя больше дома, чем в собственном доме. Только она попадает на его улицы, с ней вдруг происходит загадочное событие: она становится то ли жертвой, то ли участницей, то ли свидетелем некоего преступления, после которого оказывается в полицейском участке одетой в чужую одежду.

Вывернутыми оказываются не только пространственные отношения, в которых задействована Софи, но и окружающие ее предметы. И не поймешь, то ли это случай сумасшествия, то ли действительно имело место реальное событие. Когда Софи допрашивают в участке, она говорит по-немецки (хотя мы знаем, что она владеет французским) через переводчика, который предоставлен ей в полиции: похоже, говорить на родном языке в Марселе она может, только когда это запрашивает от нее закон. Что-то вместе со «сменой» одежды изменилось в ней радикально. И это что-то становится понятным в последнем длинном плане, когда Софи сидит на марсельском пляже и смотрит на море. Этот длинный и скучный план мог бы встретиться в любом непереносимом фильме о евротоске и о том, что бывает, когда границы, которые можно было раньше преодолевать, стерты, а новых идей о том, чем заняться, не появилось. Непереносимость этой ситуации в «Марселе» Шанелек вдруг становится захватывающей: как будто заодно с Софи и зрителя вывернули наизнанку внутри этого магически-бессмысленного пространства. Без границ и качеств. ◆

Максим Любович

ГЛУБИНЫ РОДСТВА

«Соль земли»
The Salt of the Earth
Авторы сценария Вим Вендерс, Джулиано Рибейро Сальгадо, Дэвид Розье
Режиссеры Вим Вендерс, Джулиано Рибейро Сальгадо
Операторы Хьюго Барбье, Джулиано Рибейро Сальгадо
Композитор Лоран Петиган
В ролях: Себастьян Сальгадо, Вим Вендерс, Джулиано Рибейро Сальгадо
Decia Films
Бразилия – Италия – Франция
2014

Открытие нового мира неизменно связано с впечатлением, импрессией. Для того чтобы поверить, нужно увидеть. А иногда наоборот. Себастьян Сальгадо всем своим творчеством превращает озвученный тезис в аксиому, которая незыблема в своем утверждении, как любое из его фото. Оно всегда шире, чем рамка кадра, ограничивающая лишь фактуру увиденного, но не его эстетическое пространство. Как и фотогения, ставшая путеводной звездой киномысли начала XX века, фотография Сальгадо является феноменальной концепцией препарирования реальности, в которой изображение не нуждается в косвенной смысловой поддержке, а само источает правду вне всяких доказательств. Запечатленная реальность парадоксально отдана на суд человечества, которое вряд ли может быть легитимным судьей, ведь на поверхности снимков Сальгадо лежат все людские грехи.

Изображение оказывается замкнуто в тисках зрительской дилеммы: осудить хроникальную достоверность запечатленного акта насилия, искусственно приобретшего эстетический модус, или принять констатацию представленной реальности, ведь аргумент репортажного фото всегда сильнее любой интерпретации. Похожая антиномия была выдвинута Сьюзен Сонтаг в книге «Смотрим на чужие страдания», в которой один из ведущих теоретиков фотоискусства утверждала, что Сальгадо намеренно эстетизирует

«Соль земли»

насилие в любых возможных формах: «Сделанные в тридцати девяти странах, эти фотографии, за которыми уйма разных причин и видов несчастья, объединены у Сальгадо под одним заголовком. Такой охват при неясности адресов, глобализация картин страдания может побудить людей «озаботиться сильнее». С другой стороны – поселить чувство, что страдания и несчастья слишком огромны, неотвратимы, всеохватны и локальные политические действия не могут их существенно сократить. Когда тема преподносится в таком масштабе, сострадание может притупиться, стать абстрактным»[1].

Сонтаг настоятельно советует зрителю/читателю быть крайне осторожными в потреблении виктимности в ее преувеличенных формах, поскольку Сальгадо работает с материалом гуманитарной катастрофы в больших объемах, превращая фотосерию в ассамбляж. Но когда отражение изнанки мировых катастроф оказывается в руках кинорежиссера, две линии авторства (кино – фото), связанные аудиовизуальным контекстом, рождают новое измерение эстетического восприятия.

Вим Вендерс давно изменил курс своего визионерского пути в кинорежиссуре с пристального изучения человека, распятого на перекрестке экзистенциального выбора («Алиса в городах», «Париж, Техас», «Небо над Берлином»), на анализ слагаемых самих способов восприятия реальности («Лиссабонская история», «Съемки в Палермо», «Пина: Танец страсти в 3D»). Способ ви́дения определяет принципиальную позицию и подход автора-наблюдателя к сущностным категориям бытия, действуя с точки зрения морально-этической, эстетической или религиозной (почти по Кьеркегору). Вендерс всегда присовокупляет к философской ноте ее фотографическое отражение в состояниях мира в любой точке Земли. Выражает ли он проекцию внутренних переживаний и изменений в человеческом

1. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М., 2014, с. 60.

поведении, его взаимоотношений с обществом или использует технический потенциал последних разработок кинотехники для расширения диапазона собственного киноязыка. Его режиссерская эволюция наглядно демонстрирует пропорциональный ей рост выразительных средств аудиовизуальных искусств.

Вендерс не одинок в подобном спектре авторских ипостасей, подразумевающих наличие аналитической и технологической функций кинорежиссера-исследователя. Питер Гринуэй, известный своим провокационным подходом к экранизациям классики мировой литературы, с течением времени также все больше погружался в визионерскую сторону киноязыка, предпочитая рассказыванию историй, драматургии и повествованию в целом структурно-монтажную организацию реальности. В итоге Гринуэй почти полностью оккупировал территорию европейского видеоарта, превратив этот вид экранных искусств в своеобразную кафедру, в театр одного актера, в котором он мастерски разыгрывает один и тот же моноспектакль. Более того, английский трибун постмодерна настолько интегрировался в процесс собственных виртуальных медитаций, что стал их неотъемлемой частью, еще одним элементом зрелища. Комбинируя в своих динамических коллажах все возможные формы экранной выразительности, Гринуэй постепенно собрал целую антологию методов исследования визуальности, вобрав в нее как полнометражные игровые фильмы, так и вариации самих способов репрезентации различных реальностей.

Можно продолжить список режиссеров, избравших нетипичный ракурс своей дальнейшей карьеры и эстетического позиционирования, добавив к нему и Жан-Люка Годара, для которого XXI век открылся совершенно новой страницей его фильмографии. Но в данном случае диапазон художественной тенденции возвращает нас к былым экспериментам великого французского провокатора, сводящимся к комбинированию качества и интертекстуальности изображения. Зрителю фильм открывается как канонада авторских манифестов, обращенных к проблематике социальных и классовых конфликтов в исторической перспективе. Исчерпывающим примером этому могут послужить два последних опуса Годара, представленных на 32-м и 36-м ММКФ: «Фильм социализм» и «Прощай, речь 3D». В каждом из этих высказываний была предпринята попытка введения иного типа речи, визуальных материй, способных отразить логику авторской мысли и одновременно шокировать зрителя своей выспренностью. Такова нынешняя позиция восьмидесятитрехлетнего классика. Его поразительные эксперименты с формой часто воспринимаются в штыки профессиональной средой, несмотря на общепризнанный масштаб автора.

Виму Вендерсу, который, казалось, избороздил все моря и океаны кинематографических дискурсов, мало границ одного лишь Седьмого искусства. Он расширяется во всех координатах киноязыка,

не разрушая его границ, заставляет оба вида кино- и фотовизуальности работать друг на друга как части давно отлаженного механизма. «Соль земли» уверенно подтверждает этот тезис.

Особую роль сопричастности к описанным Вендерсом и Сальгадо событиям вырабатывает коллективный труд двух авторов, транслирующих свою точку зрения на единый предмет исследования сквозь призму персональных способов ви́дения. Это не столько презентация визуальных техник, сколько личное откровение, переданное через избранный каждым из них профессиональный язык. В самом начале фильма Вендерс, иронизируя над фактом столкновения двух авторских начал на «площадке» (коей является вся планета), заметил, что Сальгадо невольно становился его собственным отражением, когда внезапно наводил объектив своей фотокамеры на дотошного немца. Тогда формальный баланс между авторами был не то чтобы надломлен, но прекратил быть условным водоразделом. На поверку оказалось, что Вендерс, так же как и Сальгадо, сам является объектом и героем собственного фильма и той глобальной истории, в которой трудно отыскать первопроходца. Это, пожалуй, первый документальный эксперимент Вендерса, существующий на пограничье экранной публицистики и видеоарта. Наслаивающий друг на друга зеркальные фрески окружающего мира, будь то кинопленка или панорама фотоснимков, комментируемых самим Сальгадо.

Трудно назвать «Соль земли» биографическим фильмом, даже учитывая, что он вполне таковым является, исходя из своей драматургии. Но этически Вендерс и Сальгадо равнозначны в этом проекте как два энтузиаста, до конца не понимающие пределов своего художественного высказывания. С одной стороны, Вендерс хочет открыть для себя человека и автора, совершившего целую этнографическую одиссею по разным концам света. С другой – сам Сальгадо признается, что десятки лет, отданные его репортажам и циклам, принесли ему гораздо больше боли и страдания, чем творческого удовлетворения. Однако для нас, зрителей, результат их совместной работы очевиден в одном – в оглушительном воздействии энергетики застывших слепков времени, таким образом переживающих второе рождение. Посредством движения сквозь это время и открытие нового эстетического пространства, в котором снимки Сальгадо вновь и вновь актуализируются. Теперь у героя фильма есть возможность лично обосновать происхождение и концептуальность каждого из своих фотокадров. И в то же время исповедаться.

В этой картине трудно ухватиться за определенный угол зрения, так как многогранность жанровых и изобразительных ответвлений не позволяет интерпретировать фильм лишь с одной позиции. Хотелось бы отнести «Соль земли» к жанру интервью, но это возможно лишь отчасти, так как прямого вербального диалога мы не услышим. Не получим ответов на заранее подготовленные вопросы. Но сможем воспользоваться редкой возможностью – увидеть, как на

«Соль земли»

наших глазах автор, в буквальном смысле отражаясь в своих многочисленных работах, как с чистого листа погружается в хронотоп каждой из них. По крупицам восстанавливая ее топонимику, композицию и нравственную проблему.

Запечатлевая в течение нескольких эпох разные формы человеческого страдания, от убийств и геноцида до голода и вымирания, Сальгадо отождествлял себя с каждым из тех, кто пал на землю мертвецом. Он не боялся заглянуть им прямо в глаза. Иногда кажется, что на роговой оболочке глаз трех малышей, завернувшихся в грубую материю на одном из фото, можно прочесть каждый из дней их столь короткой жизни. Одному из них, по словам Сальгадо, не суждено будет выжить. Это невооруженным взглядом видно в угасающем огоньке его зрачков.

Упомянутые опасения Сонтаг тут как никогда кстати. Потому что именно в моменты этического пограничья, ретушированного оптическими фильтрами и мастерством проявки, возникает конфликтность документа/артефакта. Но не стилевая ли канва репортажей Сальгадо так манит зрителя, многократно усиливая содержание его визуального сообщения? Эстетизация может приобрести негативный оттенок только в том случае, если над исходным материалом совершается стилистическая деформация, дополняющая объект съемки несвойственными ему элементами. Но в случае с Сальгадо не возникает сомнений в искренности и полной отдаче материалу,

который фотограф заново открывает в композиции разворачивающегося события. В качестве пределов кадра он использует природный ландшафт. Вещность реанимируется в снимках в совершенно ином качестве, не одухотворяясь, как и любая другая предметность профессиональной фотографии, а порождая особый симбиоз природного и животного начала. Так возникает дополнительный эффект фотогении.

Все категории бытия на этих фотографиях репрезентированы в своей априорной данности, когда смерть является смертью, а рождение рождением – и ничем иным. Но это ни в коем случае не является просто стилистической констатацией события, выловленного из потока истории. Каждым из своих снимков Сальгадо все больше доказывал глубинное родство и причинно-следственную связь между человеческими грехами и их воплощением в страданиях животного мира. Зеркальная оболочка глаз морского котика оказывается схожа с угасающим взглядом ребенка, сломленного голодом.

В своем последнем на данный момент альбоме Genesis герой «Соли земли» обратился к поразительной и часто скрытой от нас стороне окружающей природы, «жизненного мира» (как подметил бы Гуссерль), увиденного глазами неофита или ребенка, недавно вставшего на ноги. Мир, представленный на этих снимках, парадоксальным образом создавал ощущение отсутствия человека. Разочаровавшись в гуманистических идеалах, Сальгадо возвел на своей исторической родине, в Бразилии, так называемый Институт земли, собрав в райском оазисе великое множество видов растений и исполнив тем самым заветную мечту своего отца – вернуть эту плодородную землю к жизни.

Вместе с гигантским раскидистым лесом Сальгадо вернул нам всем надежду на второй шанс, своего рода искупление перед «братьями нашими меньшими», которые обделены даром речи. Становясь героями снимков Сальгадо, они взирают на зрителя словно пантократоры, знавшие эту землю задолго до начала времен. Они, в конце концов, и должны стать самыми справедливыми судьями, которые, как и всегда, в очередной раз поверят нашим обещаниям. А нам останется только лишь совершить невозможное – эти обещания сдержать. ◆

Дмитрий Десятерик

ВЫБОР

«Кардиополитика»
Автор сценария, режиссер
Светлана Стрельникова
Операторы Светлана Стрельникова, Юлия Галочкина, Семен Соснин
Музыка: Ксения Казанцева
Студия «Новый курс»
Россия
2014

Пермский хирург Сергей Суханов провел за свою карьеру более пятнадцати тысяч операций на открытом сердце. Благодаря ему Пермь вышла на третье место в России по уровню кардиомедицины.

Еще в середине нулевых в городе должен был открыться современный кардиоцентр. Старая больница находилась в тесном двухсотлетнем особняке. Государство выделило значительные средства на строительство, однако сдача центра постоянно затягивалась. Устав бороться с чиновниками, Суханов потерял надежду на быстрое развитие событий. В конце 2011 года он получил предложение от местного отделения Общероссийского народного фронта стать доверенным лицом Владимира Путина на предстоящих президентских выборах[1]. Отсюда и начинается «Кардиополитика» Светланы Стрельниковой.

Что такое политический сюжет? Чаще всего это история о столкновении рядового гражданина с государством. Исход может быть разным. В «Кардиополитике» государство мягко и постепенно формирует человеческую деятельность – поначалу весьма неподатливую.

Режиссер Светлана Стрельникова далека от комплиментарности. Суханов – персонаж довольно неприятный. Вспыльчивый, властный, на грани самодурства. Постоянным рефреном проходят разносы, которые он устраивает подчиненным. В выражениях не стесняется. Трехэтажная брань с упоминанием матери присутствует, вычеты из зарплаты и лишение сотрудников премий за оплошность – тоже. Он – типичный хозяин жизни: достаточно посмотреть, как он отдыхает, сидя у себя дома в зимнем

1.
В 2011 году, перед выборами в Государственную думу, на фоне спада популярности «Единой России», Кремль запустил проект «Общероссийский народный фронт», для того чтобы партия власти могла включать в список кандидатов беспартийных сторонников и представителей различных общественных объединений, которые таким образом будут претендовать на мандаты в Думе. По сути, фронт стал еще одной структурой провластного форматирования общественных настроений – более благообразной заменой ушедших в небытие «Наших».

саду после бани, отшутившись от реплики жены «очень здоровый образ жизни – сходить в баню и покурить». Правилам не подчиняется – создает свои, отвечает новичку на вопрос о служебных перспективах: «Это смотря как себя поставишь в Перми» (звучит, как хрестоматийное «на районе»). Хирургия – его единственная платформа, идеология, религия. Первое, что замечает Суханов, приехав на очередную встречу с партийными кураторами: «А что народ гуляет?» – на улице слишком много людей для рабочего дня. На работе он и царь, и бог, и герой, и мученик, и мучитель (рабочее название фильма – «Трудно быть богом»). Это его больница, его персонал, его больные. Потому недостроенный центр, отчужденный до уровня правительственной показухи, причиняет ему столько боли. «Понимаешь, вот какая подлость, какая нечестность с этим центром», – выдыхает он после лицемерной встречи с губернатором.

При этом политические пристрастия самого Суханова остаются скрытыми. На работе, дома или даже на планерках с партийным активом – на эти темы ни сло́ва, что особенно контрастирует с постоянными предвыборными дискуссиями среди его пациентов.

Старт предвыборной кампании. Штаб отряжает для надсмотра за процессом некую блондинку – вульгарную, как советская продавщица, и сосредоточенную, как часовой на зоне. Привозят коробки с агитацией, какую-то нелепую игрушечную избушку на курьих ножках в качестве сувенира. На митинге в ледовом городке (сказочные нелепости нагромождаются исподволь) надрывается очередной «уралвагонзаводчанин»: «Мы не позволим нашим товарищам из Соединенных Штатов Америки соваться к нам на выборы!» В свободное от работы время знаменитому кардиохирургу приходится ездить по районным ДК, выступать в убогих актовых залах. Когда доходит до неудобных вопросов, профессор срывается: «Если вы не можете, то объясните своим бабам, почему не можете!» Неуспех оскорбителен. Присутствующий в фильме электорат, впрочем, соблюдает учтивость.

И все время Суханов твердит одно заклятие: «Я никогда не участвовал в политике и никогда не буду участвовать в политике», «Это первый и последний раз», «Я никого не агитирую, просто встречаюсь с друзьями»… Но ему – иногда добродушно, иногда подобострастно – отвечают: «Не зарекайтесь». Он, человек несуеверный и уверенный, не слышит.

Наконец герою фильма выпадает возможность увидеть Путина во время хоккейного матча. Первое лицо в окружении охраны и приближенных с улыбкой смотрит матч. Он любит хоккей. Суханов сидит несколькими рядами ниже и, потеряв всякий интерес к игре, оглядывается на своего доверителя. Тревожный, растерянный взгляд – отголосок внутреннего выбора. Взгляд покорности. Сильный встретил того, кого считает всемогущим. Здесь он окончательно принимает решение.

Центр открыли. ОНФ после выборов решили оставить. И Суханова в нем тоже.

«Кардиополитика» заканчивается, как и начиналась, в операционной. Вновь Суханов матерится, выкрикивает: «Это вы не мне, это вы больному делаете плохо!» – но на самом деле плохо ему. Может быть, плохо совсем. ◆

Илья Бобылев

КАРДИОГРАММА

Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство.
Ролан Барт. Camera Lucida

В том, что искусство призвано исследовать жизнь, документальное кино убеждает массового зрителя едва ли не эффективнее фотографии. Особенно это касается социальной проблематики. Ведь та или иная картина со всей очевидностью регистрирует состояние общества в некоей сущностной точке, которая часто оказывается болевой.

Появление на фестивальном экране фильма Светланы Стрельниковой «Кардиополитика» показательно. Прежде всего своей установкой на серьезный разговор, который подразумевает уже сам выбор материала. Картина наглядно демонстрирует способности современных авторов справляться с задачами подобного уровня, отразить глобальные процессы, происходящие в обществе.

«Кардиополитика» актуализирует сразу два методологических вопроса. Во-первых, интерпретация действительности строится в жанре портрета, сложность которого зачастую недооценивается. И во-вторых, импровизационность заявляет себя на сюжетном уровне, воплощая расхожее представление о сценарии как

«Кардиополитика»

о прокрустовом ложе для живой, а потому непредсказуемой реальности. Таким образом, разговор о художественном качестве ленты имеет самое непосредственное отношение к обсуждению самих наболевших проблем.

Герой фильма – известный пермский кардиохирург Сергей Суханов – личность уникальная. Он инициатор и основатель Центра сердечно-сосудистой хирургии, реорганизованного впоследствии в Пермский институт сердца. Только в 2007 году им было проведено более тысячи шестисот операций на сердце и сосудах. На момент съемок Суханов говорит о пятнадцати тысячах операций, выполненных за период своей профессиональной деятельности.

Действие фильма разворачивается в переломный момент жизни героя, ознаменованный сразу двумя чрезвычайно важными для него событиями. Сергей Суханов вступает на политическое поприще, и наконец-то входит в строй его детище – новый кардиоцентр. Данная очередность принципиальна. Режиссер не просто подчеркивает хронологию событий, но настаивает на их причинно-следственной связи. Лишь после того как герой возглавил местный предвыборный штаб Владимира Путина, бесчисленные препоны со стороны регионального чиновничества были преодолены и новый центр смог начать работу. Суханов поступается своей аполитичностью, не видя иных путей к достижению цели. Именно эту ситуацию режиссер делает основной коллизией картины, настаивая на тяжести морального компромисса и позиционируя ленту как документальную драму.

Повествование сразу погружает зрителя в больничные будни, дает представление о распорядке дня главного героя. Утренняя беседа с пациентом. Динамичная планерка. Обход. Операция. Разговоры – только по существу, действия – предельно конкретны. Герой предстает человеком дела, уверенно совмещающим интенсивную хирургическую практику с административным руководством. Зритель неоднократно становится свидетелем не только жесткости и авторитаризма Суханова,

но и того глубокого уважения, которое испытывают к нему и пациенты, и коллеги. Разговоры больных в очереди или в палате, поздравление героя с днем рождения – прямо в операционной – выразительно демонстрируют атмосферу института.

Экспозиция действенна – тема нового центра возникает практически сразу, разговоры о нем ведутся постоянно. Врачи обсуждают его как долгожданное и наконец свершившееся событие. Тем не менее сдача нового комплекса затягивается. Ссылаясь на «Стройнадзор», не дает «добро» губернатор. По телевидению сообщают о незавершенности технического этажа. «По нашему мнению, центр готов, можно вводить в строй», – резюмирует Суханов в телефонном разговоре. Он посещает новые операционные, осматривает оборудование. Ищет встречи с губернатором на официальном мероприятии, но тот лишь отрывисто бросает на ходу: «Не только у тебя все встало, надо переждать». Так действие подходит к своей поворотной точке – визиту Суханова в общественную приемную партии «Единая Россия».

Вторая половина фильма демонстрирует Суханова уже в новом качестве: профессор превращается в агитатора. Митинги чередуются с операциями, после обхода герой едет на встречу с избирателями, за официальным раутом следует совещание в институте. Суханов постоянно говорит, что политикой он не занимался и не занимается, это его разовая человеческая акция. Слова эти рефреном пронизывают действие, звуча и у операционного стола, и на собрании перед коллективом врачей, и перед избирателями. Между тем темпы предвыборной кампании нарастают. Выступления калейдоскопом сменяют друг друга. И вот наконец кульминация: картинный всей семьей поход на избирательный участок. Победа кандидата и не менее картинное открытие нового кардиоцентра. Завершается фильм операцией в новом комплексе: Суханов сварливо требователен к ассистентам, с пристрастием обсуждает рабочие моменты со старшей сестрой. Работа в новых стенах идет заведенным порядком. Финальный титр информирует зрителя, что профессор Суханов успешно продолжает свою политическую деятельность.

Суханов интересен уже тем, что он человек состоявшийся, яркий, пассионарно-романтического склада. Он авторитарен и совсем не склонен выворачивать душу наизнанку. Сложен прежде всего той монолитной цельностью, которую автору необходимо пересоздать средствами своего творчества, а для этого как минимум дать «формулу» портрета своего героя как замкнутого силового поля, аккумулирующего несколько точек зрения. Причем наличие оппозиции «внутреннее/внешнее» принципиально важно, без нее психологический объем недостижим. Такова логика жанра.

О становлении авторской логики можно судить из слов режиссера: Стрельникова говорит, что в момент знакомства, состоявшегося за полгода до съемок, Суханов представлялся ей «гениальным хулиганом, которому никто не указ». Появление политической темы к началу

«Кардиополитика»

съемок оказалось полной неожиданностью. Основная коллизия фильма – в чистом виде подарок судьбы. Сам переход героя в новое качество драматичен, вероятность «момента истины» достаточно велика, и упускать такую возможность, по меньшей мере, недальновидно. Стрельникова и не упускает, трактуя поступившее герою предложение как искушение и видя в Суханове современного доктора Фауста.

Проблема в том, что перед искушением оказывается сам режиссер. Одно дело ограничиться лежащей на поверхности темой оппозиции и совсем другое – воспользоваться ею для проникновения к сокровенным глубинам героя. Вряд ли стоит подробно доказывать, что у многих ярких и сложных людей есть потребность в самореализации, а профессия или общественная деятельность лишь формы, которые она может принимать. Как бы там ни было, а режиссер противопоставляет врача политику, снабжая синопсис хлестким заголовком «Сколько стоит клятва Гиппократа?». Но зритель имеет здесь дело лишь с внешним, имиджевым планом. К тому же конфликт не такой уж острый, как это может показаться на первый взгляд.

С основами мировоззрения Сергея Суханова зритель знакомится буквально в первых кадрах – свое кредо главный герой формулирует уже в прологе, опосредованно излагая принципы необходимой для врача объективности. Разговор происходит в предвыборном штабе «Единой России», и развернутая сентенция Суханова – ответ на совершенно конкретный вопрос о его членстве в партии власти. Именно этот небольшой монолог режиссер использует как отправную точку действия, задающую движение основных смыслов. То, что основы медицинской этики излагаются героем утрированно, в доступной для аудитории форме, нисколько не препятствует расширительному толкованию его слов. Для зрителя аргументы Суханова убедительны. Он прекрасно понимает, что герой оперирует понятиями одной

«Кардиополитика»

из важнейших для человечества конвенций – врачебным кодексом, сложившимся несколько тысячелетий назад. Не менее отчетливо, но в конце фильма, зритель понимает и то, что трактовать экранный путь героя как отказ от им же самим сформулированных идеалов было бы недопустимым упрощением.

Прежде всего необходимо понять, что клятву Гиппократа герой не нарушает. Он в состоянии адекватно экстраполировать ее основные принципы на те конкретные исторические и социальные условия, в которых ему приходится жить и работать. Буквальное прочтение первоисточника непродуктивно – древнегреческий текст не отражает реалий сегодняшнего дня. Что же касается основной коллизии фильма, то самое непосредственное отношение к ней имеет текст Женевской декларации 1948 года, в которой говорится: «Я не позволю, чтобы религиозные, национальные, расовые, политические или социальные мотивы помешали мне исполнить свой долг по отношению к пациенту». Об этом и речь. Аполитичность Суханова и есть тот политический мотив, который встает между ним и пациентом, начинает определять эффективность его работы, и именно этого-то он не имеет права допустить. Для Суханова основы медицинской этики – не застывшая сформулированная догма, а живой действенный принцип, который он в состоянии адекватно интерпретировать.

Режиссер настойчиво подчеркивает, что побудительным мотивом общественно-политических действий Суханова выступает открытие нового кардиоцентра. Именно воплощение заветной мечты заставляет героя идти на компромисс, жертвуя собственными принципами. Это, на мой взгляд, не совсем так. Политическая позиция героя не определяет, быть или не быть кардиоцентру. Так вопрос даже не стоит, центр построен, оборудован, готов к работе. О причинах, подвесивших ситуацию на неопределенный срок, зритель может лишь догадываться.

С точки зрения властей предержащих, ими, видимо, остается соответствие Суханова тому социальному статусу, который он приобретает, возглавив новый центр. По их представлениям, руководитель такого масштаба – фигура политическая, чем все и сказано.

Настоящий портрет всегда говорит больше, чем показывает. Время дискурса в нем не соответствует фабульному – это критерий качества произведения. И дело здесь не в фактическом времени съемок, а в том, как оно организовано на экране. Образ времени, его движение, а следовательно, и движение смыслов – вот что главное. Стало быть, сценарная задача в данном конкретном случае как раз и состоит в создании подобной структуры. Конструкция должна быть, и тогда наличие «подарков судьбы» лишь облегчит ее наполнение. Как говорил Ингмар Бергман, импровизация удается тогда, когда она хорошо подготовлена.

В «Кардиополитике» время не портретное, а репортажное. Это время поступка. Оно нисколько не препятствует выразительности происходящего. С той оговоркой, конечно, что ни о каких глубинных психологических мотивировках говорить не приходится. Стрельникова недооценивает, насколько тип времени, сложившийся в фильме, предопределен характером материала, она настойчиво пытается изменить его модальность, перевести его в «эпический регистр». Результат плачевный: монтажное «становление» фальшиво, а репортаж лишается главного ценностного качества – достоверности.

Хронологическая подмена осуществляется уже в первых кадрах, когда Суханов излагает свое кредо. Композиционно этот эпизод позиционирует *отказ* героя от политической деятельности, фактически же это начало монолога, который завершается *согласием* героя на участие в предвыборной кампании. Вторую часть мизансцены зритель видит в середине фильма после «долгих и мучительных колебаний» Суханова. По большому счету, ничего предосудительного в столь «вольном» обращении с материалом нет. Зрителю важна художественная правда, которая достигается отбором и соположением компонентов, а вовсе даже не натурализмом видеонаблюдения. Но вот именно-то художественной правды он в этих кадрах получить не может – ее нельзя достичь выдергиванием цитаты из контекста. Получается, что уже пошедший на компромисс герой выдается за себя прежнего. Такой ход, конечно, выстраивает драматургию действия сообразно авторской концепции персонажа, но противоречит самой идее документализма. ◆

Сергей Анашкин

ОСКОЛКИ ЭПОСА

Festival des FILMS du MONDE | WORLD FILM Festival

«Степные игры»
Автор сценария, режиссер Баир Дышенов
Оператор Глеб Степанов
Художник Аянга Тумурхуяг
Композитор Баттулга Галмандах
В ролях: Солбон Ендонов, Баярма Бобоева, Чимит Дондоков, Биликто Дамбаев, Оксана Лодоева, Жаргал Лодоев и другие
«БурятКино»
Россия
2014

Рабочее название фильма бурятского режиссера Баира Дышенова[1] звучало определеннее и однозначнее: «Степная свадьба» вместо теперешних «Степных игр». Синопсис – всего в двух словах. Степь – локус и предпосылка действия. Свадебные хлопоты – та фабульная нить, на которую нанизаны бусины микросюжетов. Жанровые картинки из жизни сельской глубинки перемежаются короткими ретроспекциями, экскурсами в былинное прошлое. *Единство места* уравнивает в правах временные потоки; легенды и были разных эпох *сосуществуют*, дополняя друг друга.

Конь высвобождает узду из ладони павшего воина. Бредет среди трав – своим одиноким путем. Автомобили снуют по грунтовым дорогам пыля. Кибитка высокородной красавицы двигается неспешно. Мужичок в камуфляжных штанах дремлет в забитой скарбом телеге, лошадь знает дорогу сама.

Даль необъятна, лишь горы на горизонте обозначают ее предел. Степь сама диктует условности – способы съемки, приемы монтажа. Открытое, *расширенное* пространство позволяет свободно менять дистанцию: переключаться с ландшафтных панорам (всадник и автомобиль едва различимы в пейзаже) на портретные планы – на торсы и лица.

Место героя в этой картине вакантно. Есть мозаика примечательных персонажей. Национальный характер – совокупность несходных черт: расчетливости и бескорыстия, вольнолюбия и готовности подчиняться

1.
Баир Дышенов начинал с короткометражек. В основе сюжетов ранних его картин «Улыбка Будды» (2008) и «Наказ матери» (2011) – нравоучительные рассказы, буддийские притчи. Дебютом режиссера в полнометражном кино стала двуязычная народная комедия «Отхончик. Первая любовь» (2013). Билингвизм вытекал из условностей фабулы: иркутянин решает жениться на уроженке бурятской глубинки. Чтобы обеспечить истории счастливый конец, героям пришлось преодолеть – мнимые, как оказалось, – препятствия, разрешить досадные недоразумения, возникавшие из-за несходства культур. «Степные игры» – первая картина о современности, снятая в Бурятии на родном языке (с минимальным вкраплением русского). Обретение *собственной речи* делает фильм Баира Дышенова вехой в развитии национального кинематографа. С экскурсом в долгую предысторию бурятского этнического кино можно ознакомиться на сайте «ИК»: http://kinoart.ru/blogs/buryatkino-i-buryatskoe-etno

«Степные игры»

сильнейшему, мечтательности и прагматизма. В «Степных играх» заняты артисты улан-удинских театров и студенты профильных вузов. Если не знаешь об этом, можно подумать, что в фильме снимались непрофессиональные исполнители. И это не порицание, а похвала. Автор делает ставку на типажные характеристики, на естественную, нутряную органику кинонатурщика. Сходным образом с актером работали классики немого кино. Типажи при этом не тождественны окостеневшей «маске»: режиссер трансформирует изначально заданный имидж, порой выворачивая наизнанку.

Вот юноша по имени Баатар. Отслужив в российской армии, он возвращается в родные края. Аксельбанты, висюльки, бутафорские знаки отличия. «Геройский» наряд бравого воина, приметы маскулинности – напоказ. Узнав, что любимая девушка собирается замуж (за москвича), дембель спешит увидеться и объясниться с нею[2]. Способ общения невербален: по течению ручья он пускает кусочек коры, несколько диких цветков воткнуты посередине. Чем не зачин *народной комедии* про удальца, похитившего невесту из-под носа у жениха?

Ложный след (ход), напрасные ожидания. Юноше не хватает сноровки, чтобы осуществить свой план. Бравый дембель становится *страдательным персонажем* – мальчиком для битья. Ему то и дело достаются затрещины – от родичей девушки, от стражей порядка, от местного функционера, с которым повздорил в пути. Баатар не труслив; он наивен, не умеет постоять за себя. Временами нелеп, трогателен порой, случается – жалок. Его геройская стать, типаж «удальца» – такая видимость, как маскарадный декор дембельского мундира.

Тема умыкания невесты еще раз возникает во вставном эпизоде – из стародавних времен. Дюжий воитель атакует «кортеж» знатной красавицы. Всадник стреляет без промаха, стрелы его сражают всех спутников девы (среди нукеров, павших в негаданной стычке, и ее нареченный). Невеста, вскочив на коня, устремляется в степь. Преследователь уже настигает беглянку. Но внезапно останавливает скакуна, прекращает погоню: девичий плач отдается в округе стократным, громовым

2. Межнациональные браки не диковина для Восточной Сибири. В «Отхончике…» тема бытового взаимодействия соседних культур задавала сюжетные перипетии. В «Степных играх» об этом говорится впроброс (всего лишь одна из побочных линий). Существенно, что русские персонажи картины – жених и свидетель – не местные, а москвичи. Степной микрокосм заезжим ребятам чужд. Смотрят на экзотический край ошарашенным взором туриста.

«Степные игры»

эхом. Рыданиям вторит сама земля. Витязь проявляет великодушие, достойное богатыря: дарит красавице волю.

Стоит отметить, что мотив «брачных ристалищ» характерен для героического фольклора монгольских и тюркских народов; похищения девушки чужаком – вот фабульное зерно эпических текстов. Встречается он и в житии Чингисхана («Сокровенное сказание монголов»): отец героя в буквальном смысле отвоевал невесту у иноплеменника.

Самой колоритной *персоной* в череде фигурантов современных новелл видится мне дядя Пурбэ, дальний родич брачующейся. Хромец средних лет, шутовской персонаж, типичный простак-неудачник. Именно этот несуразный мужик безоглядней всего выражает тоску земляков по былинному идеалу, по заповедям доблести и геройства. Рядится в брюки защитных цветов, на темени – голубая беретка (костюм деревенского дядьки воспроизводит отчасти амуницию ВДВ). Ревет белугой, узнав о кончине диктатора Чавеса: подполковник, десантник, воитель.

Односельчане не принимают Пурбэ всерьез – так, безобидный чудак, из тех, кто всегда на подхвате. Любит приложиться к бутылке. Готов блефовать, как заправский трикстер, – чтобы добыть дармовой алкоголь[3]. Сбой его житейской программы происходит в тот момент, когда соседские мужики учиняют жестокую шутку, желая проучить и *вразумить* товарища. Захмелевший Пурбэ засыпает в своей телеге. Пробуждается от нестерпимого жара – в котле, поставленном на огонь. Бросается на обидчиков с кулаками. Ссора грозит перерасти в ожесточенную потасовку. Конфликт разрешает жена Пурбэ, остудив пыл буяна звонкой пощечиной на глазах других мужчин. Герой ошеломлен и унижен – не смог отстоять *молодецкую* честь, утратил – в своих глазах – достоинство *воина*. Петля подводит итог бестолковой жизни. За спиной у самоубийцы замер конь светлой масти (хромец не способен был оседлать скакуна, лишь запрягал в телегу). Шут нежданно меняет свое амплуа, становится вдруг трагическим персонажем. Степь

3. Алкоголизм для глубинки – болезненная проблема. Спиваются деревенские мужики. Страстно и жестко, не щадя зрительских нервов, рассказал об этой напасти в картине «Булаг» («Святой источник», 2013) бурятский режиссер Солбон Лыгденов. Беспробудное пьянство разрушает семейные связи, губит традиционный уклад. Не у каждого горемыки хватает решимости выбраться из хмельной западни. Это кино, далекое от формального совершенства, было показано на нескольких российских фестивалях. В отличие от якутских коллег, бурятские авторы настойчивы в целенаправленном продвижении собственных фильмов вовне, за пределы родной республики.

«Степные игры»

беспредельна. Но для кого-то простор – западня: в безмерности – безысходность.

Большинство фигурантов – даже если появляются в кадре всего на пару минут – в титрах названы именами собственными. Только хаматый мужлан в дорогом конторском костюме не удостоился этой чести. Депутат Хурала (местный парламент), откормленный и самодовольный, – собирательный образ: гротескный функционер-бюрократ. Высокомерен и мстителен. Презирает всех, кто не ровня ему.

Вступив в перепалку с группой деревенских парней, он получает отпор от дембеля Баатара. Вызывает наряд полицейских, отдает приказ изловить наглеца. Опять возникает мотив девальвации мужского начала, тема утраты традиционных гендерных добродетелей. Пока стражи порядка ставят дембеля на колени, заломив ему руки за спину, народный избранник измывается над побежденным – наотмашь бьет по лицу. Вымещает ярость на его скакуне – разряжает в живую мишень табельный пистолет полицейского. На лицах свидетелей осуждение и укор, на физиономии самого депутата – растерянность. Не сразу осознает, что же он натворил. А совершил он едва ли не святотатство.

Скакун для бурята не просто лошадиная сила, движимое имущество. Это благое существо. В культурной памяти бывших кочевников сохраняются отголоски древнего культа: конь – кормилец номада, знак благополучия и престижа, верный товарищ воина, его побратим, равноправный партнер и советчик богатырей. В эпических повествованиях – сакральное (жертвенное) животное.

Встык к эпизоду с бесчинствами депутата дается флэшбэк в былинные времена. Конь воина, убитого на чужбине, находит дорогу к отеческим пастбищам, преодолев расстояния и преграды. Люди встречают

его ритуальными подношениями, воздают почести мудрому скакуну – как родичу-земляку, как благородному страннику.

В сюжете о долгом пути в родные пространства, на родовые территории различима метафора: этносу стоит вернуться к исконным ценностям предков. Ривайвелистские настроения (от английского *revival* – возрождение, оживление) питают этническое кино в Якутии, в Бурятии, на Алтае. Баир Дышенов задает внятные оппозиции: «воин – дембель», «конь – автомобиль», «было – стало». И все же автор осознает: в минувшее нет возврата. Репатриироваться – куда? Ретроградный идеал иллюзорен, сусальный образ былого – всего лишь эскапистская фикция, новодел. Какой период бытования традиционной культуры стоит считать наиболее *аутентичным*? Прошлое есть совокупность подвижек, трансформаций и перемен. Не застывшая данность, не монолит, не константа. Живое (а не былинное) средневековье едва ли покажется нам бесконфликтным и благостным. Честь и доблесть – в цене. Но междоусобного лиха хватало. Битвы кровавы, жестоки сердца. Негодяи и подлецы (в любые эпохи) умели пробиваться во власть, случалось – верховодили ордами.

Как я выше сказал, единство пространства уравнивает в правах сюжетные линии и временные потоки. Еще одной нитью, связующей фабулы и века, становится в «Степных играх» бурятская пентатоника. Звуковая среда рождает собственный хронотоп – пространство мелодии[4].

Музыкальный фольклор выступает в картине маркером этнической идентичности. Широкое дыхание бурятских напевов – порождение вольных просторов, сонорный образ степи. Удаль мешается с меланхолией, воодушевление – с надрывом. Так в мелодии проявляет себя эмоциональный опыт народа, его самобытный характер, его психотип. Информация, что несут в себе сочетания нот, наверняка откровеннее и достовернее совокупности букв из летописных сводов. Автор представляет вокальный фольклор как живую, созидательную традицию – *сущностный слой* национальной культуры, ее кровоток.

Протяжные песнопения звучат в картине из многих уст, один выводит мотив в архаичной, орнаментальной манере, другой – на русский, академический лад (получается куце). И финальная сцена (свадебный пир) не могла обрести завершенности без величального гимна, без благопожелательного напева.

Цепочка портретных кадров, мозаика лиц. Депутат с блаженной улыбкой внимает вокальному соло (тот еще патриот-меломан!). Дембель, запертый в полицейской машине, прильнул к зарешеченному оконцу. Взгляд невесты направлен непосредственно в объектив, красавицу донимают сомнения: не ошиблась ли в выборе мужа?

Старинный напев объемлет округу, объединяя и сплачивая степной люд. *Господ* и *простолюдинов*, юношей и стариков, пращуров и потомков, умерших и живых[5]... ◆

4. Необходимо отдать должное составителю саундтрека. Батулга Галмандах – флейтист и композитор, музыкант монгольского происхождения, успешно работающий в Улан-Удэ.

5. Любопытно, что сходным приемом – мозаикой лиц – завершается и «Булаг» Солбона Лыгденова. Вереница семейных снимков: совокупный образ «своих». Возможно, так проявляют себя универсалии традиционной культуры – идея ёхора, хоровода, что стыкует в живом круговращении «коллективное тело» единоплеменников, ближних и односельчан, родичей и соседей.

КОММЕНТАРИИ

ГОТОВЫ ЛИ МЫ?

Андрей Архангельский

СПАСЕНИЕ РЯДОВОГО

От каждого поколения в кино остается какая-то магистральная идея, реже – несколько; чаще они формулируются позже, постфактум. Что общего у кинематографистов 10-х годов – тех, кому сегодня 25–35? Я попытаюсь это понять на примере нескольких знаковых фильмов: «Да и да» Валерии Гай Германики, «Дурак» Юрия Быкова, «Комбинат «Надежда» Натальи Мещаниновой и «Класс коррекции» Ивана И. Твердовского. Речь пойдет не о художественных приемах – а именно о мировоззрении, этике, базовых представлениях о мире.

Начну с «соседней площадки». В новом спектакле «Гоголь-центра» «Девять» – по мотивам поколенческого фильма 1960-х «Девять дней одного года» – авторы адаптации продлевают жизнь героям фильма. Главный из них, ученый Гусев (тот, которого сыграл Алексей Баталов) дожил до 1990-х и даже перепрыгнул в недалеко отстоящее от нас будущее. Там его ждет унизительное общение с большим бизнесом (бизнесмен избивает Гусева ногами, приговаривая: «Не ты – так другие; найдем сотню таких, как ты, и они нам всё сделают»). А затем с «государственниками», которые опасаются «засилья американцев» и настаивают на том, что России нужен «наш, патриотический геном». По сути, сегодняшний спектакль ставит вопрос: «Стоило ли спасать Гусева?» (В фильме, напомним, после большой дозы облучения Гусев соглашается на сложнейшую операцию по пересадке костного мозга.) Ответ напрашивается неутешительный: не стоило. Ничего хорошего Гусева в будущем не ждет, и лучше бы ему так и остаться навсегда там – за мутным стеклом операционной.

Здесь симптоматичны и ответ – отрицательный, и сама постановка вопроса – о спасении. Он актуален для поколения 10-х.

«Девять», режиссер Сергей Виноградов. «Гоголь-центр»

Идея спасения всегда соседствует – и является следствием – ожидания апокалипсиса, катастрофы, расплаты за грехи. Спасение надо понимать, конечно, не в религиозном смысле, а в метафизическом, социальном. Речь идет о спасении личности, подчас даже об элементарном ее выживании.

Существенное отличие этики 10-х от традиционной советско-российской этики (с ее попытками дать универсальный ответ на вызовы времени, найти универсальный рецепт спасения) – отказ от спасения всех ради спасения одного. Выборочное спасение – фундаментальная идея поколения 10-х. Если нельзя спасти человечество – да даже тех, кто рядом, спасемся хотя бы сами. Германика, Твердовский, Быков и Мещанинова, не сговариваясь, демонстрируют нынешнее общество в качестве обреченного, безнадежного фона. Его многочисленные представители уже на раннем этапе испорчены – до такой степени, что спасать их нет смысла. У режиссера не хватает моральных сил на спасение всех – он честно предупреждает об этом. Вот воплощенная жестокость в «Классе коррекции» – герой Никиты Кукушкина, актера «Гоголь-центра». После очередной гнусности он ставит символическую точку – сплевывает неповторимо мерзким образом. Каждый такой плевок констатирует: личность сформирована. Завершена. Сложилась. Тут ничего не исправить.

Вот ситуация в «Дураке» – с первых кадров ясно, что все, кроме главного героя, уже сжились, смирились с ежедневным унижением, подмахиванием, относительной моралью городка, где все пилят бюджет, все повязаны. Точно так же приспособились к жизни и почти все герои «Комбината «Надежда» – кроме, может быть, одной из героинь. «Остальных не спасти», – подчеркивают авторы. Не спасти – хотя бы потому, что эти остальные сами этого не хотят. Характерный финал фильма Быкова, где жители разрушающегося дома избивают до полусмерти (до смерти?) того единственного, кто хотел их спасти. Академически

«Дурак», режиссер Юрий Быков

жертвенный поступок героя, религиозный в своей сути – ценой жизни предупредить людей об опасности, – гарантирует лишь спасение его души, но не жизни. Так кто же тогда спасется? Маленький сын героя, который, как мы надеемся, унаследует от отца нетерпимость к злу (неравнодушие, бессребреничество в этой семье наследуются по мужской линии). В момент ночного бегства из города ребенок вдруг просыпается и слышит яростный спор мамы и папы, словно бы даже понимает.

Другие режиссеры спасают исключительно своих героев – любой ценой, даже ценой жизни других, – как в «Комбинате «Надежда», где героиню выталкивает из города трагедия.

Именно настроенность на идею спасения одного делает остальных участников драмы фоном; автора по большому счету больше не волнует «судьба других», как и «судьба мира». Проблема зла, в принципе, его тоже не волнует. Оно фундаментально, неискоренимо, «оно тут рядом», с ним ничего нельзя поделать. Носители зла вечны, а потому над ними можно даже посмеяться: они карнавальны, монофункциональны. Тут каждый отвечает за какой-то порок и ограничен им. Равнодушие, жестокость, невежество, черствость, вульгарность. Мать юноши, в которого влюблена героиня «Класса коррекции», – человеческое чудовище, совершенное в своей герметичности. Это законченный ад. Немотивированная агрессия, доведенная до беккетовского за-края, за-предела. При этом – парадокс – именно концентрированное, утрированное изображение зла почему-то выглядит жизненным, правдивым. У Германики «богема» – точно такие же обреченные, проклятые; они суть обман, самолюбование, черствость; Германика отказывает им в спасении. Ее задача ограничивается спасением одной лишь героини (вспомним сакраментальное «все умрут, а я останусь») – превращением ее в художника. У Быкова чиновники во главе с мэром на глазах у зрителя устраивают сеанс саморазоблачения – раскрывают «преступную схему», рассказывают при невольном свидетеле о своих

«Комбинат «Надежда», режиссер Наталья Мещанинова

грехах. Кто на чем отрезал, откатывал, украл. Этот цинизм стал нормой, «воруют все», и признаться в этом не есть что-то стыдное или необычное. Едва ли это правдоподобно, но это мало волнует автора. Авторам не нужны психологизм и достоверность в изображении зла.

Характерны для поколения 10-х лобовые, ходульные приемы. Скажем даже больше: «кооперативные приемы». Пока герой «Дурака» идет навстречу судьбе – на банкет к начальникам города (мы и не заметили, как перешли в пространство мифа, это уже Геракл или Орфей спускается в Царство мертвых), – звучит песня Виктора Цоя «Спокойная ночь». Это мостик – от надежд 1980-х к реквиему по 10-м, по тем, кто проспал варианты спасения. Это герой идет из своего перестроечного детства к современности, пытаясь два этих времени связать.

Детям 1980-х (а это и есть наши режиссеры) приходится все время припоминать опыт свободы, самостояния. Неукоренившийся, не до конца осознанный, скорее инстинктивный – но все-таки опыт свободы каким-то образом осел в них, хотя и не пустил корни. Этот опыт «недосвободы» постоянно напоминает о себе, находит отражение в различных перверсиях. В виде цинизма и принятия всего как оно есть – у Германики; в готовности примириться с действительностью с помощью классических образов – попытавшись создать «нового Идиота» (героиня Твердовского) или новую «Маленькую Веру» (у Мещаниновой). В варианте Быкова – в виде буквального заимствования героя 1980-х, «Корчагина перестройки».

Драматическая наивность, обнажение приема – то, что способно оттолкнуть знатоков кино, – отчасти преднамеренны. Это и есть новая форма работы со злом. Собственно, интересен в этих фильмах именно сознательный отказ от драматизации и демонизации зла. Тут – именно банальность, повседневность зла, но никто по этому поводу «не парится». Излишняя реалистичность работает на

сакрализацию зла (не случайны в сегодняшних фильмах элементы сюрреализма, абсурдизма в его изображении). Как не случаен и отказ от «художественности».

Это можно считать концептуальным ответом поколения.

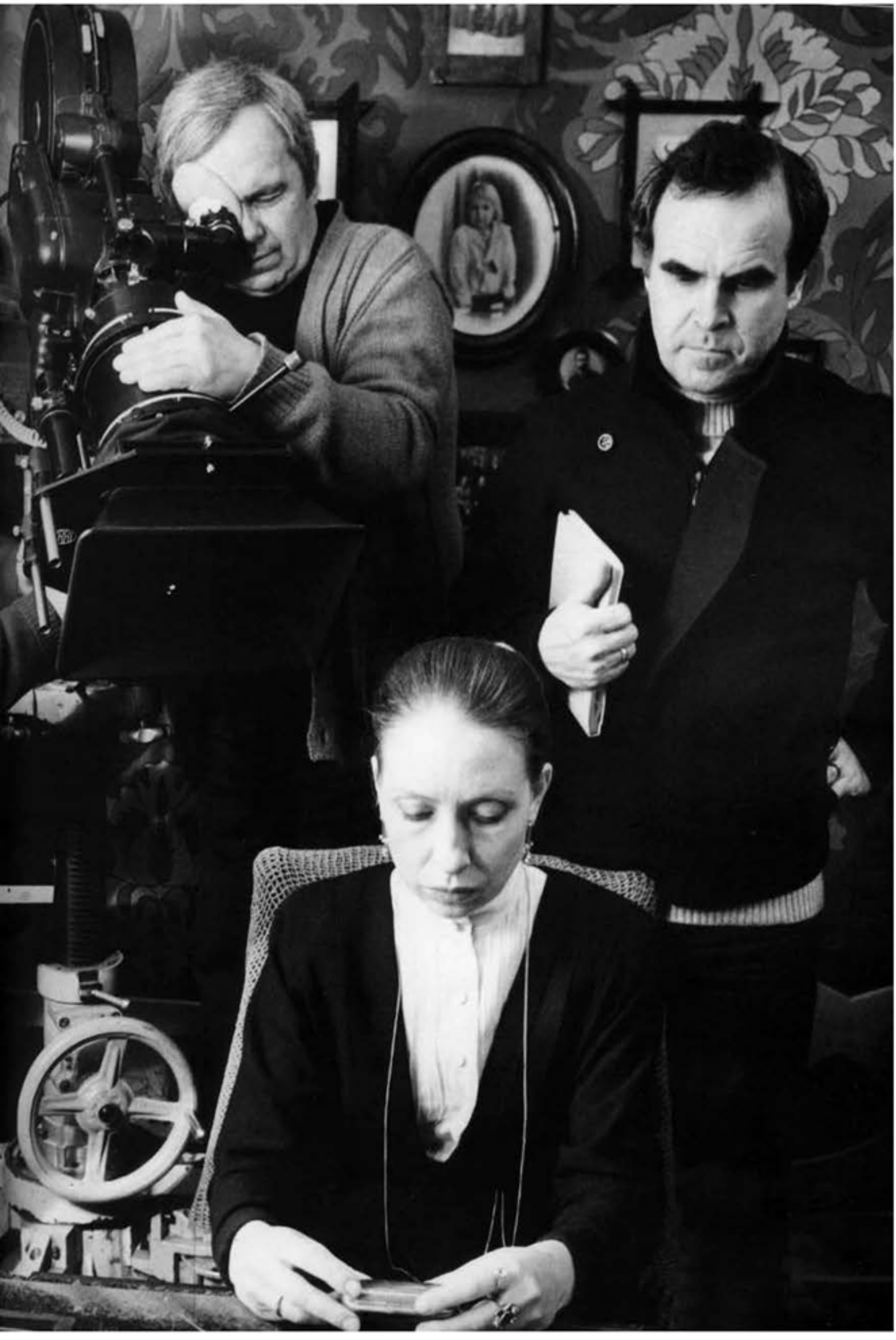
Вообще «художественность» понимается поколением 10-х как попытка избежать прямого ответа, как компромисс с цензурой, самообман, бегство от ответственности. В этом предпочтении «правды» «искусству» – способ миросозерцания нового поколения, в отличие от «великой иллюзии» советского кино 1960–1970-х годов.

Намеренная «антихудожественность» делает многие сегодняшние фильмы несколько примитивными, прямолинейными, но это же и освобождает от недомолвок. Авторы часто идут напролом, наперекор логике к своей единственной цели: спасти героя.

Еще одна важная черта поколения – вера в иррациональность спасения. Спасти может только чудо. Но какое! Чудо парадоксально: оно теперь приходит «черненьким», просто-таки безобразным. У Германики – чудо открытия таланта; у Твердовского – чудо выздоровления. Катастрофичность сознания и вера в иррациональное соединяются в сознании молодых режиссеров причудливым образом.

Все они придавлены историческим опытом алармизма, всеядности, релятивизма. Все пытаются выстроить новую этику, мораль, опираясь только на собственное чутье. Эта почва крайне ненадежна; они желают верить – и одновременно не верят – прежде всего в человеческую природу. Они допускают индивидуальное сопротивление (спасти одного!) – но не верят в коллективное человеческое усилие. Вот почему, я думаю, они аполитичны – в этом русском смысле, когда отказ от политики есть на самом деле скрытый страх перед ней.

Кинематографическое поколение 10-х годов живет в пространстве мифа в большей степени, чем предыдущие. Поэтому нет смысла говорить о каких-то «твердых убеждениях», «принципах», «ценностях»: природа их отсутствия не в ущербности, она в том, что наши новые авторы существуют в принципиально ином, доценностном состоянии. Подсознательно они пытаются начать историю заново, с чистого листа. Что, впрочем, характерно для любого поколения. ◆



Елена Стишова

ГЛЕБ ПАНФИЛОВ. СКРЫТОЕ

Однажды Гегель ненароком
И, вероятно, наугад,
Назвал историка пророком,
Предсказывающим назад.

Борис Пастернак

Творчество Глеба Панфилова изумляет меня своей целостностью. Будто сверху ему был предписан «распорядок действий» – оставалось только не сбиться с пути. Эффектно звучит, но идея духовного водительства и мессианства не сопрягается с образной структурой его кинематографа – аналитического, объективистского, дистанцированного. В этом кино нет тайны, нет очевидной метафизики, нет «подполья», без чего трудно помыслить себе русского художника. К слову сказать, Панфилов – по сути дела – отказался говорить о русском в своем искусстве, когда в 1996 году «Искусство кино» анкетировало кинематографистов в связи со столетием кино в России. Его ответ обескураживающе краток: «Кино нельзя рассматривать по национальному признаку. Фильмы бывают только хорошие или плохие. Хорошее кино, как правило, окрашено индивидуальностью, посему черты «русскости» в моих фильмах (я ведь здесь родился, вырос и воспитывался), думаю, есть» («ИК», 1996, № 4).

Между тем начинал он с эталонного русского фильма «В огне брода нет», вполне сопоставимого по стилистике с платоновским «Чевенгуром». К этому времени – фильм

←
«Васса». Рабочий момент. Режиссер Глеб Панфилов, оператор Леонид Калашников, Васса – Инна Чурикова

вышел в 1967 году – гонимый роман еще не был издан полностью. Это произойдет лишь в 1988-м, а мода на Платонова – его печатали малыми дозами в журнальной периодике – опередит легальное российское издание романа.

В случае с панфиловским дебютом можно говорить о гениальном наитии, о нечаянном попадании в глубины коллективного подсознания, о чем вчерашний инженер-химик вряд ли задумывался в свои тридцать три. Тридцать лет спустя в одном из интервью Глеб Панфилов, уже мэтр, так скажет об этом опыте: «Когда я задумал свой первый фильм, «В огне брода нет», то никаких глобально-эпохальных задач себе не ставил. Боже упаси! Меня волновала эта девчонка, Таня Теткина...» «Но субъективные намерения и объективные результаты часто не совпадают», – добавит он в другом интервью по этому же поводу. Словом, молодой-зеленый, прекраснодушный и наивный (по его словам) дебютант не понимал, что прорвался в запретную зону. Да и никто не понимал. Не попалось мне ни одного критического отклика, где рецензент хотя бы дотронулся до такого понятия, как «философия истории».

Совсем недавно, листая книгу Евгения Марголита «Живые и мертвое», я наткнулась на небрежно брошенную щедрым автором фразу, из которой может вырасти интереснейшее исследование. О том, что *постсоветское кино родилось во второй половине 60-х*. И – добавляю от себя – прорастало сквозь цензурные запреты, исхитрялось находить легальные формы, переходило на эзопов язык в случае крайней нужды, но несмотря и вопреки много чего сказало и угадало про нашу жизнь. С культом личности и после него.

Глеб Панфилов сразу, с первого фильма, сам того не ведая, стал лидером направления, так и не атрибутированного в отечественном киноведении. В обратной проекции, на расстоянии, можно, по крайней мере, достоверно описать панфиловский дискурс. С постоянством геометра, фильм за фильмом режиссер и сценарист рефлексировал феноменологию советского образа жизни, его трагический бэкграунд и добуривался до корневой основы. Сюжеты, сочиненные Панфиловым (часто в соавторстве), независимо от того, каким временем они маркированы, сложились в большой исторический нарратив, где скрытое важнее явного.

Энергетика скрытого работает и сегодня, как генератор, на то и рассчитанный, чтобы резонировать бесконечно долго. К примеру, «Валентина», не самый мой любимый фильм из панфиловских, проект по пьесе Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». С первого просмотра и по сей день я помню чувство неясной тревоги, будто подвешенное в замкнутом, клаустрофобическом пространстве кадра. Источником тревоги был гул от высоковольтных проводов, жгутами натянутых над поселком. Время от времени камера поднималась вверх и панорамировала вдоль линии электропередачи, вдоль высокого забора, который не кончался. Образ огороженной/отгороженной

зоны соотносился не с фабулой фильма, а с закадровой реальностью. Фильм датирован 1981 годом. Эпоха расцвета застоя. Стагнация, безвременье, «провода под током» – это мы, наше состояние. Визуальная формула хронотопа.

Разумеется, на автора влияли обстоятельства постоянного шмона, подозрительность суперпродюсера с ником «Госкино». Чтобы сказать то, что сказать хотелось, надо было по максимуму закрываться от всевидящего ока и всеслышащих ушей. Тем не менее поэтика Панфилова складывалась *par excellence* из глубины его личности – закрытой, сдержанной, непафосной, склонной поверять алгеброй гармонию. Он не был, да и не стал медийным лицом, что нынче модно. Не подписывал, не участвовал, не тусовался. Не пиарился. Таким остается и поныне.

«В огне брода нет» – то был «преждевременный фильм», на целую эпоху опережавший общественную мысль, каковая на исходе оттепели не двинулась дальше идеи «восстановления ленинских норм жизни». Не исключено, что малограмотность идеологических комиссаров уберегла картину от полки, куда в 1967 году, накануне Пражской весны, попали лучшие проекты художников, всерьез поверивших, что «коммунизм опять так близко, как в восемнадцатом году». Однако словцо-ярлык «дегероизация» уже завелось в официозной критике. Панфиловский шедевр, где обязательной героики про комиссаров в пыльных шлемах не было и в помине, каким-то образом проскочил мимо блюстителей соцреалистического канона. Соавторство самого Евгения Габриловича, патриарха сценарного цеха и великого умельца виртуозно ходить по краю, сглаживать острые углы, не теряя при этом остроты, вполне возможно, было чем-то вроде охранной грамоты для новичка – выпускника Высших курсов сценаристов и режиссеров. Так или иначе, но дебютанту Панфилову удалось пробиться на экран с вызывающе неформатной (по тем временам) героиней, почти юродивой, которую и свои-то, рядовые красноармейцы, обслуга санитарного поезда, за девку не сразу принимают, а про ее рисунки вообще никто не знает. Заезжий художник, малюющий агитплакаты, тот долго чешет репу, прежде чем выдает свой вердикт про Танины монументальные примитивы: «Дура ты, Теткина. А может – чудо...»

Теткина знает о себе, что «женщина я! женщина!». Она любви хочет, нормальной женской судьбы, как у людей, полюбит красноармейца Алешу, ради которого продаст свою кобеднешную нарядную кофту, чтобы купить ему гимнастерку. Она всерьез ждет мировой революции.

Некоторая литературность Теткиной, девушки из народа, компенсируется тонко продуманным позиционированием героини. Алеша делится с другими бойцами: мол, некрасивая Танька, да и дура, поговорить не о чем, жениться, однако, хочет, предложение делает. Ни жених, ни Танино окружение – никто не понимает глубин ее душевной жизни, ее природного таланта. То, чего не видят, о чем не подозревают

представители революционной массы, видит и понимает продвинутый зритель. Такая оптика рождает бахтинский эффект избыточного знания и втягивает зрителя в диалог с экранным действием.

Не часто случается, что в первой же работе дебютант манифестирует свой выбор на всю свою творческую жизнь. Так совпало, так расположились звезды, что уральский парень с первого захода попал на свою тему и нашел свою актрису – уникальную, единственную, личность феноменальной душевной структуры. Отныне и навсегда Инна Чурикова станет его протагонистом. В киномире немало творческих тандемов (режиссер – актриса), но таких, как Панфилов и Чурикова, раз-два и обчелся. Рядом могу поставить лишь Феллини с Мазиной.

Давно думала, но не решалась написать: скорее Панфилов невозможен без Чуриковой, чем Чурикова без Панфилова. Она – первоэлемент панфиловской поэтики. Она – язык, женская рифма с безударным последним слогом, отчего жесткая, мужская режиссура Панфилова обретала иную модальность. Повелительное наклонение естественным образом переводилось в сослагательное благодаря психофизической фактуре актрисы, ее тотальной женственности, каковая, на мой взгляд, есть ее базовая черта, ее природа. «Ядерный котел» эмоций Инны (формулировка Панфилова), помноженный на перфекционизм и трезвый расчет режиссера, – на этом перекрестке возникло кино, где оказалось возможным проговорить – разумеется, не открытым текстом, не вербально – не просто запретное, невозможное в подцензурном обществе, но совсем крамольное.

Чтобы снять нечаянный эффект «использования» огромного актерского дара, спешу защититься высказыванием Анджея Вайды, который сказал в одном из интервью: все большие художники снимают фильмы о Мужчине и Женщине, а я, мол, был обречен снимать о солдате и девушке. Глеб Панфилов едва ли не единственный в поколении шестидесятников, кому повезло сравняться с великими европейскими мастерами, именно Актрисе доверявшими свои заветные месседжи.

Да, Чурикова – актриса от Бога, она Мадонна и Баба Яга, эксцентричная тетка из очереди и Офелия, о, нимфа, гоголевская сваха в спущенных чулках, плотоядная Гертруда, народная защитница из Орлеана и преданная жена Елизавета Уварова. И все же не ее отточенный профессионализм, а стихия ее женственности становилась, и не раз, проходным баллом для фильмов, каковые были по сути приговором Системе. Чурикова в каждой своей роли посылала залу такой сгусток смыслов, чувств, сиюминутных состояний, что никому не удавалось и не удастся подвести идентичный знаменатель этой эманации вольного духа, парящего в пограничье между жизнью и искусством.

«Елизавета Уварова», получившая прокатное название «Прошу слова», таила убийственную метафору про Власть советскую и про людей Власти. Сын Уваровой, градоначальницы, нечаянно убивал себя

«Начало»

из самодельного пистолета, невесть как попавшего к нему в руки. Его мать до своей партийной и государственной карьеры была спортсменкой, чемпионкой по стрельбе из ружья и пистолета. Уже в ранге мэра она по старинке забегала в тир, чтобы пострелять в цель и сбросить стресс. Ни Лиза, ни ее муж не чувствуют роковой связи между трагической гибелью их сына и карьерным взлетом матери, хозяйки жизни, всегда выбивающей десять из десяти и свято верующей в идеалы коммунизма.

Сценарий фильма «В огне брода нет» печатался в «ИК» под оригинальным названием «Святая душа». Таня Теткина, погибшая в 18-м году от белогвардейской пули, была и впрямь святой в своей вере, а Елизавета Уварова, воспитанная на тех же идеалах и так же свято им преданная, – монстр. Но как обаятельна, как сердечна. Как печется о горожанах, да и мыслит широко, государственно мыслит. Мост хочет перекинуть через Волгу, создать зону отдыха для рабочего народа.

В беседе с Ольгой Сурковой Панфилов сформулировал свою авторскую позицию по отношению к героине и свой метод: «Конечно, мы любим нашу Уварову, но сегодня [...] гораздо нужнее исследовать сильный характер, его внутренние проблемы [...]. *Я хочу не сопереживать с ним, а понять и проанализировать его*»[1] (курсив мой. – *Е.С.*).

Незатейливый заголовок той давней беседы – «Наш друг Елизавета Уварова» – выбирался долго. Необходимо было сразу отсечь иные толкования образа героини, кроме позитивных: наш человек Уварова, советский. Рецензенты «не замечали» взрывного смысла метафоры с гибелью сына, скользили вдоль сюжета, подробно описывали фронтальные мизансцены, стилизованные великолепным Александром Антипенко под семейные фотографии, и оттягивались на актерских работах. Николай Губенко с его фирменным цоканьем и сеточкой для фиксации прически (о бриолине в наших палестинах еще не слыхивали) вызывал у рецензентов пароксизмы восторга. Словом, критика адаптировала вызывающе антисоветский фильм, вписав его – без особой натуги – в соцреалистический контекст. И было на что опереться. Драйвовые жанровые врезки, в которых Чурикова и Губенко (в роли мужа) зажигали в ритме кальмановской «Сильвы», взрывались оптимизмом и радостью жить вот так – азартно и счастливо.

И была еще деталь – смысловая и важнейшая. Песня политкаторжан, под которую Уварова, не солоно хлебавши возвратившаяся из Первопрестольной, моет полы, да не шваброй, а тряпкой, в наклонку, как русская баба. Песня – всерьез. Та точка, к которой восходит идеология героини. Революционная идея в России не с большевиков началась – она большевиками кончилась. Вот почему, на мой взгляд, важна отсылка, пусть и нечаянная, к добольшевистской, доленинской фазе русской революции: «Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!» – песня начала двадцатого столетия.

Нашелся-таки один пассионарий, напечатавший в «Советском экране» рецензию, с ходу выстреливающую: «Этот фильм не «за» и не

1. См.: «Искусство кино», 1976, № 4.

«против»... Не понять – не объяснить сегодня, как несколько слов могли поставить на уши весь официоз и едва не смазали аккуратно разложенный критикой пасьянс. Не знаю подробностей, но баланс был восстановлен, зато Виктор Дёмин, автор «неправильной» рецензии, попал под подозрение.

Вмешивается в текст и властно располагается в нем тема, которую не объехать: тема компромисса интеллигенции с властью, неизбежного в условиях идеократии и тотальной цензуры. Изложи критика замысел Панфилова прямым текстом, не используй фигуру умолчания – это был бы донос на автора. Фильму бы грозила полка, а Панфилову – долгий, изматывающий простой.

Эпоха двоемыслия набирала обороты. Панфилов с Чуриковой схлестнулись с аппаратом Госкино еще в конце 60-х: там насмерть зарубили сценарий «Жизнь Жанны д'Арк». По тем временам панфиловское предложение было большой дерзостью. Фильм о легендарной героине средневековой Франции, возглавившей национальную армию в борьбе с англичанами, – еще полбеды. Но предлагать в героини религиозную фанатичку, одержимую видениями и слуховыми галлюцинациями, – кто ж на такое гиблое дело даст добро. Ответным ходом Панфилова было «Начало» – жанровый микс, хит проката (без малого 21 миллион зрителей), где молодая Чурикова развернулась в феерическом блеске, сыграв и фабричную девчонку, и Орлеанскую деву, и трехгрошовую комедию, и любовную драму, высокую трагедию с сожжением на костре и «мыльную оперу» с уводом чужого мужа. (В Венеции на МКФ 1971 года режиссер получил «Серебряного льва» за фильм, а Чурикова – «Золотого» за исполнение главной роли.)

После международного успеха тандема с «Началом» и «Прошу слова» (МКФ в Карловых Варах) начальство блефовало, сулило Панфилову финансирование на «Жанну», если он найдет французских продюсеров. Из обнадежившей было затеи ничего не получилось, а время шло, и следующим проектом режиссера оказалась затеянная в соавторстве с Александром Червинским «Тема» – самая, на мой вкус, «непанфиловская» картина Панфилова. История про исписавшегося модного писателя, нагрянувшего в провинцию в поисках новой темы, про «отъезжанта», зарабатывающего на хлеб кладбищенским рабочим, про девушку Сашеньку, реликтовую интеллигентку, задержавшуюся в русской провинции с XIX века, потребовала от режиссера неорганичного для него стиля. Здесь всё наружу, всё явно, тропы прочитываются в одно касание. «Отъезжант» и диссидент, собравшийся покинуть родину, роет могилы на кладбище. Словом, хоронит самого себя. Ни любимая женщина, ни автор не одобряют его выбора.

Цензуру не умаслишь. Табу есть табу, без послаблений и исключений. Был запрет на сам факт показа диссидента, да еще желающего отъехать за бугор. Нельзя – и точка.

Когда «Тему», снятую с полки, показали в Доме кино, смотреть было любопытно, но не более. Эффект «запретного плода» уже не работал, отказники уже уехали, диссиденты стали героями, панфиловское «скрытое» мне не открылось.

Кто ж знал, что опальная «Тема», на семь лет загремевшая на полку в 1979-м, станет триумфатором Берлинского МКФ в 1987-м – получит «Золотого медведя» плюс приз ФИПРЕССИ. «Медведь» был политический, конъюнктурный, если угодно, сервилистский, адресованный – через авторов – скорее Михаилу Горбачеву, в тот самый момент на глазах изумленного мира раскручивающему «маховик перестройки». (Впоследствии, особенно после падения Берлинской стены, в течение нескольких лет мы неизменно получали в Берлине если не «золото», то «серебро».)

Много позже в одном интервью Глеб Панфилов скажет, что опыт «Темы» был ценен для него уроком: подножная, горячая современность не может быть полноценным материалом искусства. В процессе работы над «Темой» режиссер почувствовал предел и с тех пор не вернулся к «злобе дня».

Последние три картины Глеба Панфилова отважусь назвать трилогией. Или триадой, если хотите. Не связанные ни сюжетно, ни хронологически три фильма большого стиля – «Васса», «Мать», «Романовы: Венценосная семья» – спаяны панфиловским дискурсом, к 80-м годам минувшего века достигшим, по Стендалю, стадии кристаллизации. Не вижу некорректности в том, что экстраполирую теорию трактата «О любви» на другие материи. Я тоже толкую скорее о «чувствах» художника, чем об идеях. Согласно аксиоме лишь преображенная в чувство идея становится искусством.

«Васса» – абсолютный шедевр. Шекспировского масштаба заглавная роль Инны Чуриковой, возможная при панфиловской стратегии: не «за» и не «против».

Впрочем, не лукавлю ли в угоду концепции? Дистанция, поставленная режиссером, не мешает мне любоваться Вассой, ее женской статью, поворотом головы, увенчанной короной высокой шляпы из черно-бурой лисы. Я восхищаюсь ее умом и силой, я одобряю ее за то, что она не отдала внука матери-революционерке. Она знает наперед возможную судьбу наследника пароходства Храповых – Железновых: «...имя громкое народного защитника, чахотка и Сибирь».

Труднее принять ее право потребовать от мужа добровольной смерти, дабы не доводить дело до суда, где семья будет опозорена и потеряет репутацию в среде промышленников. Кодекс чести первые русские капиталисты, в отличие от нынешних, свято чтили. То-то Железнов пошел-таки на самоубийство, а ведь мог и уклониться, таскал бы колодки в каторге: какая ни есть, все же жизнь.

Я и режиссера подозреваю в том, что он влюблен в свою героиню, хотя объективность и аналитизм при нем. Он вывернул наизнанку

«В огне брода нет». Рабочий момент

идею «буревестника» и показал Вассу не мрачным символом насквозь прогнившего прошлого, а – напротив – строительницей и созидательницей, устремленной в будущее, из той когорты русских предпринимателей, которые обеспечили России к 1913 году небывалый экономический взлет. (Что, как мы знаем, не помешало свершиться революции с последующей гражданской войной и катастрофическим разорением страны. Вот бы Панфилов снял фильм и об этой трагедии! Может, и снимет. Еще не вечер.)

Инна Чурикова в роли Вассы – леди Макбет. Так, да не так. Режиссер ставит для нее лиричнейшую сновидческую сцену. Умирая в рабочем кресле в своем кабинете, она становится той наивной девушкой, что вышла за красавца Железнова по любви, любила-обожала, слизывала с его сапог какую-то дрянь, когда приказывал. Да, приговорила его к смерти она, а все еще любит, другой любви у нее, такой женственной и страстной, задуманной Богом для семейного служения, не было.

В «Вассе» Панфилов – тот самый «пророк, предсказывающий назад»: вот как оно было, если хотя бы в сводки экономстатистики заглянуть.

Финал вынесен в наше время: по Волге плывет пароход «Николай Железнов», тот, что шумно, в присутствии отцов города, обмывали в начале фильма, и Васса незаметно покинула гостей, чтобы уладить несчастный случай: в трюме погиб рабочий, скандал надо было замять.

Пароход живой, на ходу, пережил и Железновых, и революцию, и разруху. Неужели не заставят вырезать этот план? Обошлось. Что-то менялось в атмосфере, перестройка была на носу, а предчувствие нового капитализма залетело каким-то чудом в «Вассу».

Майя Туровская в своей рецензии назвала «Вассу» «преждевременным» фильмом. Панфилов – опять-таки наитием – предчувствовал большие перемены. И они случились. Мы без печали расставались

Евгений Габрилович и Глеб Панфилов

с Утопией, не ведая – не думая, как это скажется на русской ментальности, настоянной на мечте о царствии Божием на Земле, как водка на лимонных корочках. Скоро-скоро мы затоскуем о старых песнях, но в конце 80-х – начале 90-х все общество было настроено на «неслыханные перемены». Глеб Панфилов с «Матерью» по мотивам самого скучного горьковского романа (о его художественном несовершенстве автор и сам писал неоднократно), набившего оскомину в школе не одному поколению, оказался в противофазе перестроечным вызовам.

Отечественное кино оцепенело в ступоре. Внятного целеполагания не было, да и быть не могло в том эйфорическом хаосе, который накрыл беспрерывно митингующую страну. Критика не приняла «Мать», вменила классику ностальгию по большому стилю (что почему-то было не в тренде), кто-то даже написал, мол, не мог режиссер по доброй воле взяться за такое занудство. (Не премину заметить, что Панфилов не тот художник, не тот человек, который станет работать «под заказ».) И только один-единственный Александр Трошин в блистательной статье «Максимально горько» глубоко понял замысел режиссера, увидевшего историческую параллель между судьбоносными для России событиями XX века – пролетарской революцией и перестройкой. Критику была очевидна «...глубинная связь панфиловской картины с реальностью, в которой мы живем сегодня. Где мы уже не зрители, а все до единого участники [...]. Реальностью бурлящей, зараженной нетерпимостью, измучившей всех нас. Уже не примиряющей нас на будущем и *выбивающей из-под ног прошлое* (курсив мой. – *Е.С.*), его трагическую оправданность [...] (почитайте его критиков!) как раз в традиционном романтическом понимании той революции...»[2].

Панфилов, художник, которому дано чувствовать трагические глубины бытия, на распутье 90-х, когда с корабля современности сбрасывалось без разбора все, что было маркировано «совком», резко развернулся против течения. Он снял романтическую притчу о первосвященниках русской революции, о людях из низов, уверовавших

2. См.: «Искусство кино», 1991, № 1.

в коммунистическую утопию. У истоков революции чистые люди были – вопреки нынешним савонаролам, представляющим российскую революцию как кровавый хэппенинг шайки нищих и блатных.

Владеющий миром нигилизм на автомате аннигилирует смысл моих слов и даже интонацию. Я к этому готова, но упрямо пишу, не стараясь угодить. Может быть, ведомая собственным неизжитым романтизмом. Может быть, оттого, что повторное впечатление от «Матери» еще сильнее первого. Фильм мощный, красивый, снятый Михаилом Аграновичем и Александром Ильховским в классической живописной традиции. В эпизоде, когда мать шьет знамя из беременного на платье ситца, свет постепенно заливает горницу, просветляя черты актрисы, истончая их до лика. Вот она накидывает кумачовое полотно на плечи перед мутным зеркалом. И покрывает им голову. Тут и вспомнишь Петрова-Водкина, нет, не Петроградскую мадонну – его менее известную «Богоматерь Умиление злых сердец» в кумачовом облачении.

В неканоническом евангелии от Панфилова много фигурантов и два героя – Сын и Мать. Опять же у Горького находим: «Без матери нет ни поэта, ни героя».

Евангельские аллюзии не повод сопрягать художественное решение с конфессиональными убеждениями автора. Библейская мифология пронизывает поэтику современного искусства, и модернистского, и постмодернистского.

Чуриковский склад личности, одаренной святостью (бывает же такая уникальная органика!), в «Матери» работает так, что иной раз слеза пробивает. Мать и сын – могучий архетип, никуда не денешься, в женском сердце он откликнется всегда и везде. Неспроста – это уж режиссерская забота – вокруг Ниловны много женщин, молодых, с прекрасными одухотворенными лицами. Это Павловы «товарищи по партии». Все придут на суд и скажутся невестами подсудимых.

Панфиловская трилогия конца 80-х – 90-х проявила до поры скрытую особенность художника – его притяжение к двум полюсам, становящееся в эти годы и в этих фильмах отчетливо заметным. «Мысль народная» и «мысль семейная», если по Толстому, в равной мере занимали режиссера, порой сливаясь в нерасторжимое целое (как в «Матери»), порой одна мысль теснила другую.

Как ни странно, но «мысль семейная» отодвинула «мысль народную» в фильме «Романовы: Венценосная семья». Опять же своевольный Панфилов снял то, что хотел, а не то, чего ждали.

Социальные ожидания были, их не могло не быть. Ведь именно в 90-е развернулся сюжет с идентификацией обнаруженных Гелием Рябовым останков царской семьи, с их захоронением в усыпальнице Петропавловской крепости (июль 1998 года) и с последующей канонизацией РПЦ праха убиенных как святых мучеников и страстотерпцев (2000).

Панфиловская связь с этим сюжетом тянется из детства. Зная от бабушки тайну Ипатьевского дома, однажды он случайно оказался перед открытой дверью в подвал, вошел в комнату, ту самую, и увидел на стене кровавый отпечаток ладони. Впечатлительный мальчик решил, что это ладонь расстрелянного царя. На стене висел музейный экспонат, как выяснилось много позже, – постер Манифеста 17-го года с типографскими отпечатками окровавленных ладоней.

Пережитая в детстве инициация искала выход. В первом его фильме «В огне брода нет» Фокич протягивает комиссару Евстрюкову газету со словами «А царя шлепнули!». На что комиссар отвечает: «Любишь ты кровищу». И в «Матери» будет эпизод с последним императором, правда, откровенно насмешливый.

Еще не зная, что ему выпадет снимать картину об убийстве царской семьи, Панфилов проштудирует кучу литературы (конечно же, нелегальной или полулегальной). И придет к убеждению, что да, Николай был плохим царем и неудачливым государственным деятелем. Однако не по глупости, как утвердилось в общедоступном мифе, а из-за того – так сошлись звезды, – что не был он рожден монархом. Пасти народы – не его это было дело. У режиссера сложилась концепция чеховского героя на русском престоле (о чем он не раз говорил в своих интервью). Не было в Николае Александровиче лидерства, харизмы не было. Он был мягкий, застенчивый, интеллигентный человек. И делал глупость за глупостью, за что расплачивалась Россия. Настоящим и будущим. Когда со всех сторон уважаемые люди разных рангов написали ему: «Отрекись! Так будет лучше для России», он отрекся. Добровольно, даже с каким облегчением. После отречения оставалось жить всей семье семнадцать месяцев.

Этот последний срок и составил фабулу фильма, а сюжет ее – прощание с Семьей, ставшей заложницей революционного беззакония, а потом и жертвой. В наступающем кровавом ужасе ощутимо дыхание рока. Никто из высокородных особ, зарубежных родственников царской семьи не захотел их принять и укрыть, а Николай не сильно добивался. Да и большевики не допустили бы такого: ведь был бы повод для возглавленного самолично российским императором вооруженного похода на большевистскую Россию с целью восстановления законной власти. Большевики боялись царской семьи, потому что ожидали попыток реставрации. Оттого и искали поводы похоронить династию уже в прямом смысле.

А в Семье, как она показана у Панфилова, страха нет. Не режиссерской волею, а по правде. Никто из царской семьи вообразить себе не мог подобного злодейства. Во-первых, то люди культивируемого на протяжении столетий личного достоинства. Достоинство защищает, как броня. Во-вторых, человеку десяти заповедей невозможно представить действия того, кто заповедей не ведает. Кто легко и просто *преступает*.

В сохранившихся документальных кадрах той поры меня поражал мимесис членов семьи, подсмотренное камерой их поведение: вот они

выходят из экипажа, направляются куда-то. Никаких признаков того, что – уже в другом столетии – назовут стокгольмским синдромом. Рассматривая эти кадры, я думала про опыт ГУЛАГа, который стал опытом каждого, даже если ему повезло не оказаться на нарах.

И еще. Ни Семья, ни Россия тогда еще не вкусили от Древа зла. Много чего было, рабство в том числе, закрепленное в правовом кодексе, и насилие, и власть тьмы. Но то, что предстояло, что принесут на штыках воины освободительной революции, – такого еще не было, и никто не представлял себе масштаба грядущих злодеяний.

В замысле закадровая реальность, полная перемена жизни, вектор возрождения народного должны были бы стать активным фоном, куда была бы инсталлирована трагическая гибель невинной семьи. Панфилов никогда подобных ставок не делал. А тут режиссировал не он. Им режиссировали – впервые за его практику – страсти. Хорошо бы любовные, а тут гражданские, если не сказать – идеологические. Вот что он говорил в интервью Алле Гербер в 1997 году на съемках фильма на чешской студии «Баррандов»: «Я глубоко убежден, что покаяния пока не произошло. Очень надеюсь, что Русская Православная Церковь наконец канонизирует семью, и очень надеюсь, что накануне этого события президент России скажет немногие, но необходимые слова о том, что без суда и следствия было совершено злодеяние, в котором невинная семья последнего русского императора была беспощадно уничтожена и это было началом той огромной крови, которая пролилась в России. Вот тогда у россиян будет чувство, что покаяние произошло, и каждый переживет это как свое личное покаяние... Уверен, *беды будут преследовать нас, пока мы не покаемся*»[3] (курсив мой. – *Е.С.*).

Канонизация свершилась, покаяние – нет.

«Венценосная семья» – личное покаяние Панфилова.

С этим фильмом в панфиловском творчестве открылись и мистика, и метафизика. В работе над ним он не декларировал «объективное исследование». Он осознанно снял семейную идиллию. И ее кровавый конец.

Глеб Панфилов после телесериала «В круге первом» по роману Солженицына уже несколько лет не снимает. Он в отличной форме, поставил в «Ленкоме» к юбилею Инны Чуриковой «Аквитанскую львицу» по пьесе Джеймса Голдмена «Лев зимой». В начале лета мы пересеклись на кинофестивале в Чебоксарах, где работали в разных жюри, но нечастые общие разговоры так и не вышли на тот уровень, когда естественно говорить о том, кто что снимает и кто и почему не снимает. Да и не факт, что он стал бы говорить о себе. Уверена, не стал бы. Зато естественно получилось спросить, снят ли о чете Панфиловых фильм из популярного цикла канала «Культура» «Больше, чем любовь». Глеб Анатольевич откликнулся иронически, тонко сыграв недоумение: «А что, есть что-то такое, что больше, чем любовь?» ◆

3. См.: «Искусство кино», 1997, № 9.

Наталья Мещанинова:

«КИНО НАДО ОТПУСКАТЬ, КАК ДОЧЕРЕЙ ЗАМУЖ»

Беседу ведет Никита Карцев

Никита Карцев. Наташа, откуда у вас взялась необходимость снимать кино?

Наталья Мещанинова. Какая-то страсть к нему была с детства, привычка придумывать диалоги и проигрывать их внутри себя или вслух. Мама думала, что я немного того, потому что из моей комнаты все время доносились разные голоса, которыми я говорила сама с собой. Не то чтобы я была синефилом, но такое желание – реализоваться в кино, создавать его – во мне уже тогда поселилось. А потом стало понятно, что в Краснодаре это осуществить невозможно. Я хоть и поступила там на факультет телерадиовещания, на котором одним из предметов было кино, но тому, как снимать, нас никто не учил. Работала на телевидении и втайне мечтала свалить. Так мне оно надоело, опротивело там все, что хотелось чего-то настоящего. Мне не хватило смелости покуситься на ВГИК. К тому же казалось, что это не совсем мое. Надеялась попасть в настоящий андерграунд, чтобы найти возможность для самовыражения. В общем, как-то сошлись все составляющие, что я узнала о Марине Разбежкиной и поступила к ней.

Услышала об этой школе от лучшей подруги, которая у нее училась до этого. В ее описании получалось, что Разбежкина – очень жесткая женщина, которую все боялись. Она не дает никаких нормальных конкретных заданий, а только заставляет ходить все время с камерой и непонятно что снимать. Мне показалось это интересным. Почитала про нее, и мне тоже захотелось снимать такое документальное кино, которое не показывают по телевизору. Настоящее.

На курсы меня приняли дистанционно, училась я тоже заочно. Всего два раза приезжала на сессию, а остальное время мы общались в Интернете. Снимали

задания, получали комментарии и опять снимали. Так что у меня не было такой среды постоянного общения, взаимообучения, как у других нынешних студентов. Я все равно варилась в собственном соку.

Наталья Мещанинова

Когда первый раз приехала на сессию, Разбежкина начала показывать разное документальное кино. Всю встречу мы смотрели, обсуждали увиденное с режиссерами и слушали, как Разбежкина рассказывает про свой метод. Что такое наблюдение, что такое реальность. Все, что она говорила, было совершенно непонятно. Она то была строгой, то хохотала бесконечно, а меня не покидало ощущение, что я вообще не знаю, куда попала и как прийти к тому, чтобы снимать такое кино, как она показывала. Когда получила первое задание, не знала, куда идти и что делать. Камеру до этого в руках особо не держала. Что-то там снимала на хоум-видео, но чтобы целенаправленно это делать – у меня не было такого. И в таком состоянии приступила к выполнению первого задания – «Контакт». Сняла какую-то бабку на рынке, которая подметала улицу рядом с торговой точкой, где продавались кассеты и играла музыка. Она подметала и пританцовывала в такт, в нее утыкались прохожие и ругались. Она не обращала на них внимания и танцевала под музыку. Такая разновидность городской сумасшедшей.

Разбежкиной понравилось, как я выполнила задание. По крайней мере, мне казалось тогда, что ей понравилось. Но все равно она приняла меня далеко не сразу. Наверное, это случилось тогда, когда она меня взяла с собой «хлопушкой» на съемки «Яра». Тогда мы много общались, и я постепенно начала понимать, что такое кино, как его нужно делать. После «Яра» я сняла «Гербарий» – и сразу стало посвободней. Это мой дебютный фильм, который прозвучал на фестивалях. Про то, как

«Комбинат «Надежда», режиссер Наталья Мещанинова. 2013

в Доме престарелых проводится конкурс красоты и бабки, которые там живут, вдруг начинают вести себя, как подростки. Со всеми скандалами и интригами. Такая трагикомедия.

Фильм документальный, но сюжет я подстроила. Просто подумала, что было бы интересно создать некую провокацию, чтобы раскрыть героинь. Я приехала в настоящий Дом престарелых и предложила: давайте сделаем конкурс красоты и снимем про это документальное кино. Меня сначала послали, потому что никто не верил, что кто-то захочет участвовать в подобном. Я сказала: давайте повесим объявление, и если придут хотя бы десять человек, то я буду снимать. Если нет, я уйду. В итоге пришло так много людей, что некоторым пришлось отказать, потому что они были малоподвижны. Разбежкиной фильм очень понравился, и мы подружились.

Никита Карцев. А как вы познакомились с Германикой?

Наталья Мещанинова. Она пришла на выпускные экзамены студентов Разбежкиной, на показ моего курса, и сама начала знакомиться. Мы с ней немного общались, а через какое-то время она позвонила и предложила снимать с ней сериал «Школа».

Никита Карцев. Вам было легко работать вместе?

Наталья Мещанинова. С одной стороны, просто, потому что у нас были сильные совпадения в том, как мы видим материал. Она доверяла мне разруливать какие-то сценарные дела. У нас вообще не было ни одной ссоры на площадке. С другой стороны, Лера непростой человек, и мне в какой-то момент пришлось сохранять очень серьезную дистанцию, чтобы не испортить отношения. Но именно это держало нас в рамках взаимного уважения.

Никита Карцев. Насколько сильно происходящее на площадке сериала «Школа» отличалось от того, чему учила Марина Разбежкина? Или это было полностью отражение мира Германики?

Наталья Мещанинова. Моего мира там тоже немало. Мы работали в соавторстве. Но в первую очередь это был заказ Эрнста – сделать сериал по мотивам фильма «Все умрут, а я останусь», который был бы снят в такой же документальной манере. Лера сама по себе так устроена и по-другому снимать не любит, не умеет и не хочет. Ее кино должно быть максимально похоже на реальность. Сейчас это уже не так, Лера много экспериментирует с формой, и уже трудно сказать, что она законсервировалась в докманере. Но на тот момент ей это было интересно. Канал заказал некий формат, продукт с готовой стилистикой. Нам оставалось его только воплотить.

Никита Карцев. Ваш игровой дебют, «Комбинат «Надежда», тоже во многом выполнен в той же стилистике.

Наталья Мещанинова. Я сознательно ставила перед собой задачу оказаться между игровым кино и доком. Не потому, что хотела кому-то угодить или отчитаться за пройденный период моей жизни. Мне было важно сделать его так, как я сделала. Придумать тот мир, который я придумала.

Никита Карцев. Вы довольны готовым фильмом?

Наталья Мещанинова. Все люди, которые работали на этой картине, подчинялись тоталитарному режиму. Я не шучу. Каждый миллиметр фильма – это моя воля и мое ви́дение. Я отвечаю в нем за каждую секунду. И раз я это кино выпустила, значит, я довольна тем, что получилось. Как минимум на тот момент, когда «Комбинат…» был закончен.

Никита Карцев. Редко такое бывает, чтобы автор находился в гармонии с тем, что он создал.

Наталья Мещанинова. Я просто не пересматриваю свое кино и не рефлексирую. Кино надо отпускать, как дочерей замуж. И пусть оно живет своей жизнью. А ты другое кино рожай.

Никита Карцев. Как-то вы сказали, что ваш фильм рассказывает про жизнь в условном промышленном городе. Но при этом реалии «Комбината…» глубоко уходят именно в Норильск. Вроде вопроса главной героини про ветер: «Сегодня он фосфорный, хлорный или серный?»

Наталья Мещанинова. Очевидно, что Норильска там много. Я так и задумывала, чтобы в кадре был конкретный город. Чтобы было понятно, где и в какое время происходит эта история, но при этом ее можно было соотнести с другими городами. Совместить частное и общее. Отсюда и документальная стилистика – мне хотелось, чтобы это была не абстракция, а очень конкретное место, время и люди.

Никита Карцев. Вы ставили перед собой какие-нибудь ограничения?

Наталья Мещанинова. Не показывать... секс, например. Не снимать, как Надя трахается со своими клиентами. Решила избежать подобного натурализма, хотя это было написано в сценарии.

Одно из самых главных ограничений, которые я себе поставила, – отсутствие морализаторства. Сначала у нас был совсем другой финал, который наказывал главную героиню. Я его изменила. Решила, что так делать нельзя. Также было несколько ограничений технического рода:

камера не должна опережать актеров. И вообще существовать с некоторым опозданием, не предотвращать появление человека в кадре, ожидать на линии события. Так, как это происходит в документальном кино.

Никита Карцев. При этом мат, в отличие от секса, не стал для вас таким же ограничением?

Наталья Мещанинова. Он необходим для того, чтобы оставаться честным. Если я рассказываю об определенной среде и в ней разговаривают только так, а я наделю их другой речью, буду ужасно врать. Лучше не говорить мне о «Классе коррекции», получается как-то совсем не этично. Не потому, что я хочу кого-то позлить матом или чтобы у Говорухина случился сердечный приступ. Просто для себя решаю: насколько далеко я зайду в какой-то правдивости. Какую меру условности допущу в своем кино.

Никита Карцев. Как и в случае с Надей, чьи встречи с клиентами вы оставляете за кадром, в жизни любого человека можно найти такие моменты, когда он изъясняется без мата.

Наталья Мещанинова. Так и у меня в фильме не разговаривают матом круглосуточно. Только в той среде, в которой не могут говорить иначе. Главная героиня не матерится с родителями и вообще умеет общаться вполне цивилизованно. Так и я, считаясь человеком типа от искусства, когда нахожусь в комфортной для себя среде, бесконечно употребляю мат. Хотя также стараюсь не материться при родителях или на официальных мероприятиях.

В сценарии мат был прописан скорее для выразительности, какой-то экспрессии. А по факту актеры много импровизировали, и так как каждый из них умеет правильно говорить на мате, для них это не чуждо. Они обладают именно этой речью. Не то чтобы я заставляла их материться. Просто говорила им, что у них нет никаких ограничений. Поэтому они курили, когда им приходило в голову курить, и матерились, когда им хотелось материться.

Никита Карцев. Вам важна коммуникация со зрителями?

Наталья Мещанинова. Конечно, важно, чтобы люди поняли, про что я хочу им сказать. Но в «Комбинате...» я старалась не заигрывать со зрителем, не делала что-то специально: поразить, шокировать или заставить плакать. Сознательно избегала подобных приемов, чтобы проверить, можно ли сделать кино без манипуляций. По крайней мере, честно пыталась их избежать.

Никита Карцев. Что такое манипуляция в вашем понимании?

Наталья Мещанинова. Сознательное давление на чувства зрителя. Излишнее выразительное средство вроде закадровой музыки, намеренно долгих слез героя.

Никита Карцев. Вы же хотели, чтобы ваше кино трогало. Просто использовали для этого другие приемы. В «Комбинате...», как и в любом другом фильме, есть сцены более эмоциональные, есть менее. В конечном итоге без манипуляций в кино не обойтись.

«Благие намерения», режиссер Наталья Мещанинова. 2008

Наталья Мещанинова. Скажу по-другому: я не люблю, когда меня бьют под дых, эпатируют или сознательно пытаются вызвать слезы. Люблю такое кино, в котором я как зритель могу выбрать, что мне чувствовать в этот момент. И если режиссер начинает меня дергать и говорить: «Нет, чувствуй другое» – начинаю на него злиться. Я хотела своему зрителю предоставить право выбора: чувствовать в каждый отдельный момент что он хочет.

Никита Карцев. Вы невольно оказались в ситуации, когда вас буквально оставили за скобками. С одной стороны, участие в программе Роттердама и «Кинотавра». С другой – закон о запрете мата, который лишил вас проката. Мы говорим про зрителя, хотя на самом деле для него вас просто нет. Как вы себя чувствуете в подобной ситуации?

Наталья Мещанинова. Я, конечно, не сижу и не думаю, какие все суки и подлые твари. А что мне делать остается? Рыдать? Писать письма Путину? Так получилось. Значит, такая у фильма судьба. Может быть, через какое-то время что-то изменится. Может, потом по нашему фильму будут судить об этом времени. Напишут когда-нибудь, что он стал последней опорой честности, перед тем как вступил в действие этот закон.

Никита Карцев. Хотя, когда вы принимались за работу, этого закона и в помине не было.

Наталья Мещанинова. Не было, и я не думала, что такое может случиться. Были какие-то слухи, но казалось, что все закончится только возрастными ограничениями. Никто не мог подумать, что мы не сможем показать фильм даже на фестивалях. Снять зал самостоятельно и показать его своим друзьям.

Никита Карцев. Если бы вы сейчас принялись снимать второй фильм, как бы он выглядел?

Наталья Мещанинова. По-прежнему был бы достоверным, но я бы уже так не держалась документальной стилистики. Думаю, кадры были бы более выстроенными, но у актеров по-прежнему осталась бы большая степень свободы для импровизаций. И в фильме был бы мат.

Никита Карцев. Несмотря ни на что?

«Школа», режиссеры Валерия Гай Германика, Руслан Маликов, Наталья Мещанинова. 2010

Наталья Мещанинова. Искусство не должно контролироваться государством. Если буду думать о том, что депутаты Государственной думы могут как-то ограничивать мою авторскую мысль, лучше я вообще не буду ничего снимать, правда. Для меня это унизительный, неприятный, чудовищный момент. Поэтому мне нужно либо… снимать бескомпромиссное кино, либо не снимать вовсе. Не хочу делать такое кино, за которое меня Мединский по головке погладит. Не потому, что я хочу кому-то насолить, а потому, что считаю, что государство таким образом вторгается на территорию, где ему не место. Как если бы чужой дядя пришел в мой дом и начал говорить: «А почему у тебя мебель так расставлена? Надо все поменять». Да пошел ты, дяденька, – вот что мне хочется сказать.

Никита Карцев. В вашей творческой системе координат возможен компромисс в принципе? Вот есть зритель, который интересуется вашим кино. Есть вы, которой важна реакция публики. Готовы ли вы пойти на какие-нибудь уступки, чтобы зритель и ваше кино смогли встретиться?

Наталья Мещанинова. В данной точке, в которой я сейчас нахожусь, отвечу вам «нет». Не готова. Возможно, через какое-то время сломаюсь. Но не теперь.

Никита Карцев. Это вопрос слома личности?

Наталья Мещанинова. Это вопрос отчаяния. Того, в какую сторону качнется маятник. Он может наклониться в сторону «идите вы все, я больше ничего не снимаю». А может в направлении «все сниму так, чтобы вы были довольны, только дайте денег». Но это если мы говорим про авторское кино, которое я сама для себя придумываю. Сейчас снимаю детский сериал для Первого канала. Понятно, что я там не использую мат и вообще делаю всё как положено. Но если мы говорим исключительно о территории искусства, то в этом случае я не готова идти ни на какие компромиссы.

Никита Карцев. Интересно поговорить про фильм «Еще один год» Оксаны Бычковой, где вы выступили соавтором сценария, в котором, несмотря на безусловно авторскую составляющую, перед вами изначально стояло условие: никакого мата.

Наталья Мещанинова. Мы сначала пытались протолкнуть и там эту тему. Написали первый драфт сценария с матом. Продюсеры прочитали, и у них волосы дыбом встали. Мы решили: ладно. И стали искать какую-то адекватную замену матерным словам. Но одно дело, когда я пишу сценарий для кого-то, а другое – для себя. В этом случае уровень бескомпромиссности повышается. За Оксану я вообще не отвечаю. Мы написали сценарий, как она хотела. Сняла, как хотела. Я всего лишь поучаствовала в создании хорошего кино, но я не несу за него ответственность.

Никита Карцев. Весь смысл «Комбината «Надежда» в том, что героиня отчаянно хочет вырваться в Москву. Но там она неизбежно попадет в пространство фильма «Еще один год», в котором все приезжие в столице чувствуют себя крайне неуверенно. Само пространство Москвы на них, безусловно, давит.

Наталья Мещанинова. Когда мы писали «Еще один год», я не соотносила его с «Комбинатом «Надежда». И уж точно никоим образом не сравнивала героев, не думала о том, о чем вы мне сказали. Вот сейчас зарождается идея, что в Москве человек чувствует себя неприкаянным. Тогда же мы писали про пару, которая разводится из-за того, что парень и девушка не могут нормально общаться. И каждый тешит свое эго, тянут друг друга в разные стороны. То, что они приезжие, появилось потом. А еще позже – то, что она дизайнер, а он «бомбит» и по сути так и не нашел себе места в Москве. Появляется вся та куча деталей, из которых вырастают те смыслы, о которых вы мне говорите.

Никита Карцев. Судя по тому что история фильма «Еще один год» Оксаны Бычковой растет глубоко из своих авторов, в подобном ощущении отчужденности Москвы есть и что-то от вас.

Наталья Мещанинова. Конечно. Мы с Любой Мульменко примерно в одно время переехали в Москву. Люба позже, может, на пару лет. И понятно, что ни ей, ни мне ничего на блюдечке с золотой каемочкой не давалось. Но все это попало в кино скорее неосознанно. Мы с Любой писали сценарий со своими ощущениями. Оксана снимала его со своими. В итоге в кино часто получается не совсем то, что было заложено в сценарии.

Никита Карцев. Так где же найти себе место в России, если и в Норильске плохо, и в Москве в любой момент могут дать бутылкой по голове?

Наталья Мещанинова. Надо выбрать, где тебе хорошо, и там быть.

Никита Карцев. У вас есть такое место?

Наталья Мещанинова. Мне пока в Москве ничего, неплохо.

Никита Карцев. Здесь есть ваши единомышленники?

Наталья Мещанинова. Есть Боря Хлебников, с которым мы сейчас пытаемся написать сценарий. Есть Леша Федорченко, с которым мы опять же пытаемся что-то сделать вместе. Есть Марина Разбежкина и ее студенты. Есть Сергей Лобан, с которым мы очень сильно дружим, – человек, вкусы которого совпадают с моими и который очень близок мне. Но если я буду дальше делать кино, это все равно будет одиночный путь. Потому что я могу отвечать только за то, что сделала сама – от начала и до конца. ◆

Любовь Мульменко:

«ХОРОШИЙ ДОК ВРАТЬ НЕ БУДЕТ»

Беседу ведет Никита Карцев

Никита Карцев. Ты можешь ответить на вопрос – что такое современное российское кино?

Любовь Мульменко. Мне кажется, я только начала в это въезжать и, в отличие от тебя и твоих коллег, у меня нет системного понимания процесса. Чтобы определить границы современного кино и собственные внутри него, надо, видимо, ездить на фестивали и смотреть, как, условно говоря, меняется состав сборной. Куда он меняется.

Никита Карцев. Но при этом ты уже сама стала неотрывной частью процесса, приняв участие сразу в трех очень разных и по-своему актуальных фильмах.

Любовь Мульменко. Может сложиться ошибочное впечатление, что я дико плодовитый сценарист: якобы за год написала три полных метра. На самом же деле это продукт четырехлетней работы. Просто так совпало, что премьеры прошли практически одновременно. Сначала «Комбинат «Надежда» и «Еще один год» оказались в Роттердаме, а потом вместе с «Как меня зовут» – на «Кинотавре». Но «Комбинат...» мы начали сочинять еще в 2010 году, а сняли в 2012-м, потом был долгий постпродакшн. Фильм Бычковой, наоборот, случился стремительно, сценарий написан за три недели, потом сразу встык – съемки. С Нигиной Сайфуллаевой был нормальный средний темп, два года на весь производственный цикл.

Никита Карцев. Ты говоришь, что до недавнего времени не следила за российским кинопроцессом профессионально. А кино в целом интересовалась?

Любовь Мульменко. Лет шесть назад я специально села смотреть новое русское кино. И оно для меня вертелось главным образом вокруг фигуры сценариста Родионова. Мы как раз познакомились с Сандриком на драматургической лаборатории, он мне страшно понравился. То,

Любовь Мульменко

как движется его мысль. Я посмотрела все, что он к тому моменту написал. «Сказку про темноту», «Свободное плавание», «Сумасшедшую помощь».

«Все умрут, а я останусь» при этом у меня проходил не по родионовской, а по германиковской линии. Германику я любила отдельно. Сериал «Школа». Мы еще не были знакомы с Наташей Мещаниновой, которая снимала «Школу» вместе с Лерой, но я уже знала некоторых занятых в сериале доковских артистов – они потом сыграют и в «Комбинате…», и в фильмах «Еще один год» и «Как меня зовут». Но я смотрела Германику непредвзято, не испытывая никакой цеховой солидарности.

Когда вышел фильм «Шапито-шоу», я обрадовалась. Именно после «Шапито…» поняла, чего мне не хватает в русском кино. Когда Лобан так лихо выступил, я увидела вдруг, что все остальные, оказывается, не очень веселые, недостаточно буйные. Увидела, что русский артхаусный герой как-то принудительно молчалив, а тут у режиссера и сценариста не было стеснения перед словом. Все постоянно болтают, но это болтливость не сериального типа, когда люди вместо того, чтобы совершить поступок, начинают трепаться и объяснять, что у них в голове. В «Шапито…» отличный русский язык, шутки. По-моему, это чуть ли не первая по-настоящему витальная картина в новом отечественном кинематографе. Очень жду, когда Лобан снимет еще один мой любимый русский фильм.

«Жить» Сигарева тоже в некотором смысле витальный. Я всё думала после фильма: это такое хорошее кино или просто оно предлагает мне внутричерепную дискуссию, которая имеет для меня большую ценность? Но даже если второе, не означает ли это автоматически и первое тоже? Меня очень занимало в то время – начало занимать,

«Как меня зовут», авторы сценария Любовь Мульменко, Нигина Сайфуллаева, режиссер Нигина Сайфуллаева. 2014

точнее, и не перестанет, видимо, уже никогда, – как человек выясняет свои отношения со смертью.

Никита Карцев. Ты ориентировалась на какой-нибудь из перечисленных фильмов, когда писала первые сценарии?

Любовь Мульменко. Наверное, нет. Я, скорее, опиралась на какие-то негласные конвенции достоверности, принятые в «Театре.doc» и Школе Марины Разбежкиной.

Первым был сценарий «Комбината…», и я понимала, что самое главное – написать правдиво. Это, к счастью, был родной для меня материал. Не очень сложно восстановить культуру быта и психологию компании, в которой есть девочка, город, заводы, если ты сам так жил. Я жила, конечно, совсем не так, как главная героиня Света, но у меня была среда, были подходящие люди в Перми, которых я мысленно переместила в Норильск. Как актеры делают этюды, когда им режиссер предлагает представить себя в определенных обстоятельствах, так и я. Только мои этюды были не пластические, а вербальные. Когда ты хорошо знаешь человека, ты же можешь его пародировать или пересказывать историю от его лица, сохраняя интонацию. У каждого ведь живет в голове речевой портрет друга, возлюбленного или мамы с папой. Просто из-за того, что я всегда интересовалась другими людьми, пыталась расширить их круг, увеличить диапазон, у меня таких речевых портретов больше, чем у человека, который не так сильно увлечен коллекционированием сущностей.

Конкретно в «Комбинате…» я эксплуатировала свое представление о восемнадцатилетних подростках из провинциального города, и они счастливо совпали с представлениями Наташи Мещаниновой.

Никита Карцев. Как вы с Натальей друг друга нашли?
Любовь Мульменко. Меня ей посоветовала Разбежкина. Марина Александровна знала, что Наташа ищет сценариста, и понимала, что это мир «про пацанов». А Разбежкина тогда уже видела одну документальную вещь, которую я делала для театра, – тоже про пацанов. И заочно нас с Наташей свела. Наташа написала мне в «ВКонтакте», через неделю мы уже поняли, что будем вместе работать. А месяца через полтора, когда я написала несколько сцен и Наташа их утвердила, я приехала в Москву, пришла к ней в гости. Она меня познакомила со своим мужем Степой и сказала: он будет играть брата главной героини Светы. Очень удобно: дальше я, когда писала, уже представляла себе конкретного Степу, его мимику, его речевую манеру. С их собакой Регги Наташа меня тоже познакомила не просто так. Регги, говорит, будет сниматься в роли Светиного домашнего питомца.
Никита Карцев. На что ты в первую очередь обращаешь внимание при написании сценария?
Любовь Мульменко. Юмор – это очень важно. Я больше горжусь удачными шутками, а не драматичными сценами. Когда в зале смеются, это страшное облегчение. Особенно когда смеются в неочевидных местах. Так было, например, в роттердамском зале на фильме Бычковой, который не очень хорошо переведен на английский. Читаю субтитры и думаю: ну всё, эта шутка потеряна. И вдруг она срабатывает! А это юмор не гэговского типа, а тот, что рождается в момент узнавания ситуации. Когда какие-то странные русские мальчик и девочка показывают тебе, голландцу, камерную сценку из жизни, и ты хохочешь.
Никита Карцев. Насколько ты себя свободно чувствовала, когда писала эти три сценария? И как на твое ощущение свободы повлияли последние законодательные запреты?
Любовь Мульменко. Мы с Мещаниновой, когда работали над «Комбинатом...», чувствовали себя такими озорными, антиханжескими авторами. Нам было весело и не страшно. Хотя уже тогда, видимо, были какие-то основания думать, что все станет плохо. Снимали же мы зачем-то дубли без мата – на всякий случай, хотя в итоге они и не пригодились. Но был такой... кураж. А сейчас у меня совсем нет специального куража в момент придумывания матерных диалогов. Это просто одна из красок. И очень плохо, когда ее у тебя почему-то отбирают. Плохо, когда эту краску начинают отдельно рассматривать через лупу, накачивать ее сверхфункциями, которых в ней нет на самом деле. Как бы гипертрофируя ее искусственно. Когда Бычкова мне рассказала замысел своего нового фильма про Сахалин, я сразу вспомнила, что у меня есть классный сахалинский персонаж – браконьер Вася. Думаю, как здорово было бы поселить его в этот мир. И тут же бью себя по рукам: как же я это сделаю, если Вася матерится? Но не мат заставляет меня интересоваться Васей, он перестанет быть собой, если я вдруг начну играть в поддавки и перевирать его реальный способ мышления

и говорения. Можно как-то изловчиться – в конце концов, в «Еще одном годе» и в «Как меня зовут» мата нет (а изначально был). Но все-таки одно дело отцензурировать речь московских школьниц и двадцатипятилетних немаргинальных героев из «Еще одного года». Но как быть с браконьером Васей? Или просто не снимать про браконьеров кино? Лепить из них что-то другое. Конечно, первое честнее. Но что делать, если тебе обязательно нужен в фильме браконьер?

Никита Карцев. А ты уже знаешь, что будешь делать дальше?

Любовь Мульменко. Мучительно думаю, какой сценарий писать. Но все предложения, которые поступают, включая мое собственное к себе, – уже не чистый док. Там везде есть надстройка, которой я дорожу. В одном проекте жанровая, заявка на комедию. В другом случае есть интересная структура новеллы: не монолитный блок, не романное повествование, а кино, вырастающее из фрагментов. В третьем фильме, который я придумала сама и еще не знаю, с кем его делать, задана такая доля условности, что его тоже не назовешь гимном окружающей речевой среде.

Никита Карцев. Все это планы сценариста – не больше?

Любовь Мульменко. Я боюсь это снимать сама, мне не хватает храбрости. Боюсь, что выйдет плохо, что я убью материал. Поэтому я лучше пока зайду на второй круг работы со своими родными и точно любимыми режиссерами, в которых сильно верю.

Никита Карцев. То есть ты не храбрая?

Любовь Мульменко. Я храбрая, когда в чем-то хорошо разбираюсь. Храбрая в отношениях с близкими людьми, потому что понимаю, что это за отношения. Но стоит мне усомниться в характере этих отношений, как тут же начинаю давать труса. То же самое в профессии. Когда оказываюсь не совсем на своей территории, я не могу диктовать ничего ни себе, ни остальным. А режиссер должен – это его прямая обязанность. Транслировать свою волю. И так, чтобы эта воля была нерушимой, чтобы его никто не мог сбить с пути. Никто не должен заподозрить в режиссере сомнение, даже если оно в нем правда появилось, потому что это немедленно деморализует группу и фильма не получится. Какой-то получится, но не твой, а случайный.

Никита Карцев. Ты говоришь, что один из трех твоих задуманных сценариев очень авторский. А значит, лучше тебя никто не представляет, как он должен быть реализован.

Любовь Мульменко. Есть такая профессия – исполнительный продюсер. Когда кому-то делегируют организацию процесса, но при этом он не вмешивается в творческую часть. Было бы круто, если бы существовали такие исполнительные режиссеры. Я бы завела себе одного, и он стал бы мои желания воплощать. Но режиссеры все тоже люди с амбициями. Какой им смысл снимать кино, которое уже полностью придумано?

Никита Карцев. Про тебя более или менее понятно. А как ты видишь дальнейшее развитие российского кино в общем?

«Еще один год», авторы сценария Наталья Мещанинова, Любовь Мульменко, режиссер Оксана Бычкова. 2014

Любовь Мульменко. Я тут как-то сказала, что чистое предъявление реальности на экране перестало быть событием, и Марина Разбежкина немедленно прокомментировала: «Это не так». Возможно, она права, еще не произошло насыщение правдивым, органичным, честным кино, которое реконструирует действительность. Должна накопиться серьезная критическая масса людей, которые в состоянии реальность как минимум предъявить на экране, прежде чем начать с этой реальностью играть, ломать ее, запутывать. Объективно этой массы, может, пока и нет, но у меня в голове – есть. В моем близком круге – есть. Наверное, я опережаю события и ошибочно проецирую на всю российскую повестку собственную пресыщенность игровым кино с мощным документальным началом. Все-таки нужно, чтобы появилось еще какое-то количество фильмов, которые не врут, как не врет и не может врать хороший док.

Никита Карцев. Прежде чем заменить их на фильмы, которые врут.

Любовь Мульменко. Прежде чем мы сможем позволить себе осознанную и талантливую завиральность. Прежде чем начать сочинять миры, которых никогда не было раньше, а появились они только в голове у режиссера. Прежде чем перестать формулировать реальность и начать ее нагло изобретать.

Никита Карцев. Это примерно то, что уже сегодня делают Лобан или Германика – создают свой собственный мир на экране.

Любовь Мульменко. Я думаю, это единственный хоть сколько-нибудь справедливый критерий для оценки качества фильма. Появляется в нем мир или нет. После фильма должно остаться ощущение, что ты где-то побывал. Либо ты видишь мир, в котором и так живешь, и поражаешься тому, насколько эти два мира – киношный и настоящий – близки. Либо оказываешься там, где не был и не мог бы быть.

Никита Карцев. Тебе хватает современного российского кино?
Любовь Мульменко. Мне всего хватает, потому что я постоянно путешествую назад во времени. Я ведь смотрю кино очень беспорядочно. Села и посмотрела залпом три-четыре картины режиссера Авербаха, внезапно устроила себе маленький ретроспективный фестиваль. Или посмотрела Киру Муратову. Или в 90-е залезла. Но я радуюсь, когда выходит новый фильм. Мне важно, какой он. Например, сейчас мне интересно увидеть картину Кончаловского «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына».
Никита Карцев. У тебя нет ощущения, что на этот раз он немного зашел на вашу территорию?
Любовь Мульменко. Я не чувствую ревности в этом смысле. Тем более там другая технология: насколько я понимаю, он взял реального человека, почтальона, и идет за ним. Почтальон генерирует материал. В том же «Комбинате...» местами это речь, снятая с чьих-то уст и вложенная в уста артистов. Никто не играет сам себя. По большей части это и вовсе придуманная речь – на основе коммуникативного опыта авторов. А Кончаловский, видимо, сделал так, как иногда в документальном театре делают: живой человек, а не актер, сам выходит к зрителю и тот наблюдает за его реальным существованием на сцене. Когда человек равен сам себе и это часть замысла. Мне кто-то, кто уже видел «Белые ночи...», сказал, что этот человек-почтальон – лучшее, что есть в фильме. Он и есть это кино. Все остальное просто его бережно поддерживает, дает его разглядеть, расслышать. А он такое онтологическое ядро.
Никита Карцев. Ну вот видишь, как ты прекрасно разбираешься в кино, а говоришь, что только начала въезжать.
Любовь Мульменко. У меня в принципе был отложенный старт. Не только в части авторского кино. Дома очень поздно появился видеомагнитофон, и я пропустила все эти знаменитые среди школьников американские комедии, в которых играли близняшки Олсен. Или что там еще? «Тупой и еще тупее», «Полицейская академия». Я их пропустила, как и все «Звездные войны», всех «Терминаторов». Тогда не увидела и многое из этого всего не видела до сих пор.

Я уже училась в университете, когда одновременно появились dvd-проигрыватель и моя великая преподавательница Виктория Владимировна. Она мне прицельно показывала Феллини, Бертолуччи, Бертрана Блие – всякие там «Приготовьте ваши носовые платки», «Холодные закуски». Она советовала, я составляла списки. Ездила в Москву, ходила на «Горбушку», скупала диски из серии «Другое кино». И чувствовала себя человеком, который зря прожил восемнадцать лет, а теперь так мало времени осталось, и я, конечно, не успею все это посмотреть. Уже в каком-то сознательном возрасте, когда я начала сама копать, а не только смотреть по рекомендациям, мои кинопредпочтения оформились окончательно.

Пришли и остались Ларс фон Триер, Вуди Аллен, братья Коэн, Джон Кассаветес, Бергман, Хичкок. Я люблю многое из того, что регулярно

выбрасывалось в эфир: Гайдая, Рязанова, Данелия. Какое-то сложное удовольствие нахожу даже в просмотре фильмов Марка Захарова. Вот недавно ехала в «Сапсане», и там показывали «Формулу любви». У меня еще с тех детских пор остались воспоминания о том, что это великое кино. И вот я смотрю и понимаю, что это совсем не кино. Просто помимо сцены, интерьеров у режиссера появились натурные возможности, есть зум, позволяющий подробно (как в театральный бинокль) рассмотреть эмоцию, которую играют актеры. Но это все устроено, придумано, смонтировано, разведено по мизансценам и сыграно так, как будто это спектакль. Но при этом как бы кино. В общем, я поняла, что что-то все-таки и правда добавилось к моим кинознаниям, раз тогда я не могла этого понять, а сейчас могу.

Никита Карцев. А как выглядит твой персональный лучший фильм?

Любовь Мульменко. Я хочу, чтобы это был такой фильм, где большой удельный вес собственно кино. Это то, что у меня сейчас получается хуже всего. Я достаточно понимаю про речь, про поведение героев, про механику их судеб. Но я хочу придумывать картинки так же свободно, как придумываю тексты. Мне хочется сделать такое кино, которое можно было бы смотреть с выключенным звуком. В некотором смысле что-то противоположное «Формуле любви», где проще выключить изображение, чем звук.

Никита Карцев. Я так понимаю по твоему настрою, что твой роман с кино надолго?

Любовь Мульменко. Скорее, я окончательно поняла, что слабо соображаю в театре и что ни одна театральная работа не приносила мне такого чувства удовлетворения. Очень редко мне хотелось позвать на свои спектакли друзей, а вот показать фильмы очень хочется всем. Я готова под ними подписаться. Готова их обсуждать, защищать. Мне нравится, что они существуют на свете. Поэтому я хотела бы остаться в кино на какое-то относительно долгое время. Пока не начну чувствовать себя бессмысленной в нем, а может ведь, наверное, такое произойти. ◆

Юрий Богомолов

«НОСТАЛЬГИЯ ВПЕРЕД» УЖЕ НЕ ВОЗМОЖНА

Выборг-2014

Окно в Европу

Понятно, что сливки с текущего киносезона, если они есть, по обыкновению, собирает «Кинотавр», а «Окну в Европу», второму по значению национальному фестивалю, в лучшем случае достается молоко.

И каково оно на вкус в нынешнем году?

Первое, что бросилось в глаза на последнем выборгском кинофестивале «Окно в Европу»: фильмы, снятые на частные деньги, как правило, достойны уважения. Картины, снятые при господдержке и при этом достойные внимания, – большей частью исключение.

Смею предположить, что соотношение по части качества не в пользу государственного кино будет в дальнейшем расти. Уж больно велик запрос на патриотизм, который непременно ориентирован на самовосхваление и самолюбование государства.

Запрос (в виде заказа) идет в первую очередь сверху. Так уж на Руси заведено испокон веков: начальству виднее, что должен смотреть народ.

Сегодня тот редкий исторический момент, когда «простой народ» желает того же, что и начальство, – патриотизма во всех его ипостасях: спортивной, художественной, научной, медицинской, военно-исторической, капиталистической, футурологическо-космической и даже... бюрократической. Ну а патриотизм, как и война, все списывает. В том числе и низкое художественное качество кинопродукции.

Для тружеников киноиндустрии нынче это щит и меч в борьбе за невозвратное госфинансирование и не в последнюю очередь за высокий номенклатурный статус мастера культуры. Пока это не столь очевидно, если иметь в виду афишу конкурсных программ обоих фестивалей. Но полагаю, что с приближающимся семидесятилетием Великой Победы казенный тренд даст о себе

знать отчетливо и недвусмысленно. На телевидении он уже работает в режиме online. В кино скоро сказка сказывается, да несколько медленнее дело делается.

Внеконкурсным фильмом-открытием в Выборге стала картина Рената Давлетьярова «Пацаны», примечательная, пожалуй, только тем, что ее авторы воспользовались названием очень хорошего фильма, снятого почти тридцать лет назад Динарой Асановой. Юридической проблемы в этом нет. Есть проблема этическая. Все-таки нехорошо без приглашения и разрешения забираться под кров благоустроенного, но чужого заголовка-дома по личной прихоти и по логике, описанной Шварцем в «Обыкновенном чуде»: «К о р о л ь. Честное слово, мне здесь очень нравится. Весь дом устроен так славно, с такой любовью, что взял бы да отнял! Хорошо все-таки, что я не у себя! Дома я не удержался бы и заточил бы вас в свинцовую башню на рыночной площади. Ужасное место! Днем жара, ночью холод. Узники до того мучаются, что даже тюремщики иногда плачут от жалости... Заточил бы я вас, а домик – себе!»

Король удержался, а кинорежиссер со сценаристом Юрием Коротковым не удержались. И добро бы они сотворили картину, трогающую своим драматизмом, исповедальностью, остротой лирического переживания. Так нет же. Перед нами достаточно тривиальная история подростков 70-х годов, сотканная из нескольких житейских коллизий, одна из которых могла бы потянуть на метафору обозначенного времени. Это когда половосозревающие пацаны азартно занимаются онанизмом. Но метафоры из этого конкретного эпизода не получилось. Подобия «Последнего сеанса» Питера Богдановича тоже. «Амаркорда» Феллини тем более...

Вообще, конечно же, тема юноши, вступающего в джунгли взрослой жизни, – одна из самых вечнозеленых.

Словно в назидание авторам новейших «Пацанов», аккуратно посередине фестиваля был показан фильм полувековой давности «До свидания, мальчики!».

Представлял его приехавший из Израиля режиссер Михаил Калик. Режиссера встречали тепло и торжественно. С его ладони взяли отпечаток, чтобы затем увековечить на аллее кинозвезд. Михаил Калик деликатно пошутил в том духе, что ему эта процедура больше по душе, чем та, которой он подвергся, будучи студентом ВГИКа. Режиссер улыбнулся. Большая часть публики не поняла шутки.

А она была ехидной: шестьдесят лет назад у него уже брали отпечатки пальцев, когда арестовывали по обвинению в «еврейском буржуазном национализме». Теперь «Мальчики» бывшего зэка – общепризнанная классика отечественного кино.

Что касается самого фильма, то он сегодня переживается особенно остро. Это ведь поразительно прозрачная лирика, настоянная на искреннем идеализме ранних шестидесятников. Как свидетельствовал несколько позже автор музыки к фильму Микаэл Таривердиев,

«Пациенты», режиссер Элла Омельченко

снимали они его о надежде довоенных героев на безотчетную и беспредельную радость в будущем, про мечты самих шестидесятников. Лирическое состояние одного поколения пришло в соприкосновение с романтическими эмоциями другого, и сверкнула искра, из которой пламя не разгорелось, но свет ее, как ни странно, дотянулся до наших дней.

Хотя почему это должно быть странным? Все очень логично. Ностальгия по идеализму предвоенных лет вдохновила прекраснодушие оттепельной поры и обернулась ностальгией по будущему. Опять же Таривердиев объяснил: «Самое смешное, что, когда мы это снимали, мы были юными. Это как бы ностальгия вперед».

«Ностальгия вперед» – это то, чего нам сегодня больше всего недостает... То, что сегодня уже невозможно.

У юных героев Калика впереди была реальность войны и лагерей. У шестидесятников – заморозки, эмиграция, новые надежды, обольщения и крушения. У нынешнего поколения ностальгировать по будущему нет уже ни сил, ни оснований. Об том и речь в сегодняшних фильмах.

Из тринадцати конкурсных лент можно выделить, пожалуй, четыре. Одну из них – картину «Пациенты» ученицы Владимира Меньшова Эллы Омельченко – жюри наградило за лучший режиссерский дебют. Это довольно парадоксальная история о том, как батюшка и психоаналитик поменялись ролевыми обязанностями и вынуждены были стать пациентами друг друга. Ни один из них не удовлетворяется профессиональной методикой спасения душ своих клиентов и своей собственной души. В финале открывается просторная даль, далекий горизонт, на линии которого земля соединяется с небом.

На поверхностный взгляд они и впрямь соприкасаются, а в приближении к реальности они несовместны. Особенно если приходится говорить применительно к сегодняшней реальности. Это становится

«Сын», режиссер Арсений Гончуков

еще более очевидно, когда нам предлагают посмотреть на самих себя сквозь призму экранизированной классики.

Роман Шаляпин, тоже дебютант, рискнул представить на суд выборгского жюри свою версию «Бесов». Поступок тем более дерзкий, что еще не стерлась из памяти телеверсия этого сочинения Достоевского, реализованная маститым Владимиром Хотиненко.

Не стерлась не потому, что она конгениальна роману, а потому, что смешна в своей претензии приумножить метафорическую образность Достоевского. Как тут забудешь зловещего Ставрогина... («А бабочка крылышками бяк-бяк-бяк, а ее воробышек шмяк-шмяк-шмяк».)

Метаморфоза хотиненковского Ставрогина мотивирована: его хобби – *лепидоптерофилия,* то есть коллекционирование бабочек.

Ставрогин-бабочка скверно кончил: он повесился. Его выброшенную во двор коллекцию цветастых насекомых склевала курица, а Петруша-воробышек отправился в Цюрих, чтобы взлелеять новую смуту на Руси. Одним крылом своей экранизации Хотиненко уколол революционеров-романтиков, а другим постарался зацепить безответственных либералов, желающих от скуки разжечь пожар. Антилиберальный накал сериала оказался в конъюнктурном отношении настолько успешным, что его тут же приспособили для нужд агитпропа.

На одном из политизированных ток-шоу режиссер прочитал нотацию украинским либералам с Майдана. Мол, великий русский писатель позапрошлого века вас предупреждал, и я вас своим сериалом упреждаю от бесовщины.

Молодой режиссер Роман Шаляпин в сотрудничестве с Евгением Ткачуком, соавтором сценария и исполнителем главной роли, и не помышляли объять весь роман с его сложно пересеченными многочисленными сюжетными линиями. Они выдернули одну – ту, что кружит

вокруг пятерки заговорщиков. Здесь главный бес не Ставрогин, а Петр Верховенский.

Версия этих «Бесов» не о мерзавцах либералах. Фильм – о власти тотального цинизма над человеком. Сначала над отдельными человеками. Потом – над их массами, их толпами.

Толпы и массы, впавшие в безумие и ведомые бесом Петрушей, за кадром, за рамками этого фильма. Но не за рамками нашей действительности. Увы...

Картина, которая могла бы подвести итог и конкурсу «Окно в Европу»-2014, и российской действительности (2014), опять же экранизация, но в данном случае пьесы Горького «На дне». Режиссер – Владимир Котт. В фильме заняты классные актеры – Михаил Ефремов, Сергей Сосновский, Евгения Добровольская, Борис Каморзин, Агния Кузнецова.

У Горького дно жизни – это ночлежка в каком-то столичном подвале. Такая претензия на слегка замаскированную метафоричность.

У Владимира Котта «дно» – размером в страну. Помойка, на которой пытаются жить и выживать человеки. Те самые, что век назад звучали гордо. Сейчас им не до жиру...

В конце туннеля все-таки забрезжил свет. Кино как искусства.

Он забрезжил благодаря картине Арсения Гончукова «Сын», которой жюри конкурса и отдало предпочтение, наградив ее главным призом.

Конечно, странно говорить о каком-то свете, о каких-то симптомах человечности относительно фильма, в котором совершается отцеубийство. Велико было недоумение зрителей. В самом деле, картину не понять, если не принять ее подспудный сюжет.

«Сын» – пример того, как сюжет движется против фабулы.

Андрей не смог смириться с многолетней болезнью матери, тогда как остальная родня смирилась. Отец развелся, и у него другая семья. И у сестер другие судьбы. Один сын не теряет надежды, но она умирает вместе с матерью. У него нет сил увидеть мать в могиле. У него одно желание: взглянуть в глаза отцу, который и стал причиной ее тяжелой шизофрении.

Они встретились. Спокойно разговаривают. Сын не торопится сказать правду. Отец осторожно спрашивает: «Как мама?» «Она выздоровела». – «?..» – «Она вышла замуж. Родила. Все хорошо, папа». Потом они обнимаются. Оба плачут. Потом он его душит в приступе отчаяния и тоски.

Цивилизация, видимо, совсем близко подошла к краю бездны. И не политической, а моральной. Человечество набило оскомину, рассуждая о ценности человеческой жизни. Но оказалось: есть более существенная ценность. Это – *человечность*. Вот она-то и стоит в XXI веке на кону. Это не то же самое, что право на жизнь и прочие права. Об этом и фильм Арсения Гончукова – суровый и деликатный одновременно. ◆

Максим Казючиц

«ЧЕЛОВЕК – ЭТО ОТКРЫТЫЙ ПРОЕКТ»

Среди наиболее заметных гостей ММКФ в этом году был Годфри Реджио – один из легендарных мэтров мирового неигрового кино. Он представил во внеконкурсной программе свой последний фильм «Посетители». Мы публикуем не только интервью с режиссером, но также его портрет и мастер-класс, проведенный в Москве.

В 2013 году после десятилетнего перерыва Годфри Реджио представил свой новый фильм «Посетители». Премьера прошла на МКФ в Торонто в сопровождении симфонического оркестра. Год спустя «Посетителей» увидели и в России: на 36-м ММКФ режиссер показал эту картину и провел мастер-классы. Реджио отечественному зрителю знаком не понаслышке: все фильмы трилогии «Каци» («Коянискаци», «Поваккаци», «Накойкаци») были на нашем экране.

Биография Реджио (как и его приход в кино) не менее экзотична, чем его фильмы. Как добропорядочный христианин, он искал Бога в церкви. Четырнадцать лет (из них десять в молчании) провел во французской католической общине в Мексике. Настроение его фильмов не должно обманывать: сам он отнюдь не мизантроп, известен активной работой с трудными подростками и детьми из малообеспеченных семей. В церкви он Бога не нашел. Однако веру не потерял, утешился, узрев промысел Божий во всем, в том числе и в искусстве. «Подлинное творчество – это непременно реализация собственной веры, внутренней религиозности, присущей каждому человеку. Именно поэтому в настоящем творчестве нет греха. Став режиссером, я не перестал быть верующим христианином, но теперь для меня все много сложнее, запутаннее, нежели в те времена, когда я был монахом»[1]. Высказывание абсолютно в русле

←
«Поваккаци», режиссер Годфри Реджио

1. Реджио Годфри: «Технологии – это фашизм сегодня». – «Искусство кино», 2000, № 12.

исканий Реджио, во многом объясняющее стиль его картин и роль автора в этих масштабных проектах.

Интерес к проблемам молодого поколения – та ось, на которой зиждется философия Реджио. В 1960-х годах в штате Нью-Мексико он принимает участие в создании различных общественных организаций – Young Citizens for Action, La Clinica de la Gente and La Gente. В 1972-м в Санта-Фе открывает некоммерческий Institute for Regional Education для развития образования в области передовых технологий мультимедиа. В начале 1970-х Реджио также выступил одним из организаторов общественной кампании против вторжения технологий в личную жизнь и контроля над поведением человека[2].

Реджио, Пелешян и монтаж

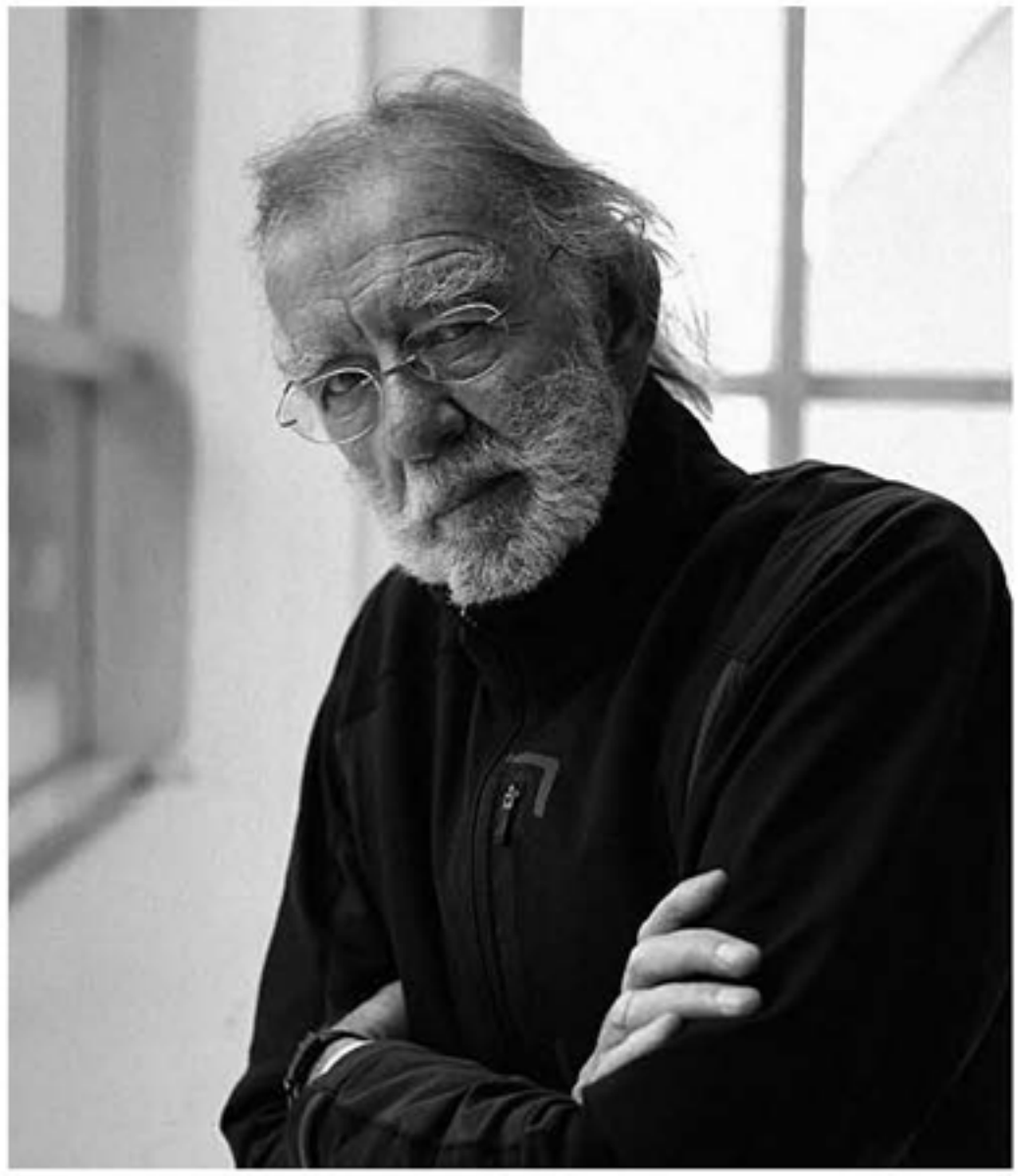
Привезя свой второй фильм «Поваккаци» в 1988 году на Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкент, Реджио познакомился с работами Артавазда Пелешяна «Начало», «Горный патруль», «Мы», «Земля людей», а затем и с самим автором[3]. К тому времени Пелешян уже был крупной фигурой, создателем нового художественного метода – дистанционного монтажа. С этого момента Реджио становится последователем российского режиссера.

Дистанционный монтаж – синтетическая техника, созданная на основе монтажных методов Дзиги Вертова и Эйзенштейна. От Эйзенштейна была заимствована идея «монтажного столкновения», «кадра-иероглифа» и «вертикального монтажа». Эйзенштейн предлагал рассматривать стык двух кадров как источник новых значений. В результате монтажная фраза читалась не ради самих изображений, а ради ассоциативных связей (столкновений) между ними. Ранний Эйзенштейн, правда, в принципе рассматривал кинокадр как иероглиф, который сразу есть и текст, и изображение, и образ. Монтажная фраза также превращалась в своеобразный иероглиф, будучи одновременно и набором изображений, и образом, созданным мозаикой сопряженных кадров. Эйзенштейн, как известно, всегда мечтал создать универсальный язык кино («интеллектуальное кино»), который сможет передавать *идею* без нарратива, без актеров и прочих осложняющих творческий полет обстоятельств. То же самое почти дословно можно прочитать в известном открывающем титре «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова. Такая многозначность монтажной фразы и превращала киноизображение в знаменитый эйзенштейновский «кинообраз». Другой отправной точкой будущего дистанционного монтажа стал «вертикальный монтаж» Эйзенштейна. Вертикаль – это временна́я ассоциативная связь между изображением и звуком. По мысли Эйзенштейна, звук и изображение сопрягаются так же, как и два особо подобранных кадра на стыке.

Пелешян предложил принципиально иную схему, назвав ее дистанционным монтажом. В картине «Мы» есть ставшие знаменитыми кадры. Крупный план девочки и музыкальный аккорд, которые в связке

2. См.: Godfrey Reggio Director. // Columbia Artists Management LLC. Press material. URL: http://www.cami.com/worddocs/worddocs2356/REGGIO-BIO-SHORT-2013.PDF

3. Дементьев А. Ужин в армянской церкви. – «Искусство кино», 2003, № 8; «The Poet of Cinema: Artavazd Peleshyan» documentary film [director Hayk Ordyan]. // YouTube: ORDFILM LLC. URL: http://www.youtube.com/watch?v=H1eKB0Gghjs



Годфри Реджио

даются дважды, ближе к финалу аккорд повторяется, но вместо лица ребенка показан фасад многоквартирного дома, на балконы которого вышли его обитатели[4]. Два этих кадра устанавливают между собой дистанционную связь: зритель, услышав аккорд в третий раз, вспоминает кадр с девочкой и начинает интерпретировать изображение и звук как символ. Изображение в фильме превращается в образ. Впрочем, монтаж Пелешяна тоже развивался, режиссер в дальнейшем предложил «монтаж отсутствующих кадров» как следующую фазу дистанционного монтажа[5].

Самое интересное в этой истории – изначальная концептуальная близость методов Реджио и Пелешяна. Как уже говорилось, американский режиссер отталкивался от идеи социально-публицистической миссии кино. Он сам испытал на себе его силу, когда, потрясенный фильмом Бунюэля «Забытые» (1950), понял, чему хочет посвятить жизнь. Как и Пелешяну, уже на подготовительном этапе Реджио потребовался не только архивный, но его собственный, специально снятый материал. Ощупью он ищет ту самую «формулу» Эйзенштейна: кадр как ячейка монтажа, фильм как интеллектуальное кино, – где идея не выражается словами.

Отвечая на мой вопрос о развитии метода дистанционного монтажа, Реджио сказал: «Я снимаю фильмы, которые отказываются от той рациональности, ясности, какой обычно характеризуется язык кино. И поэтому мои фильмы часто называют темными, непонятными. Но

4. Пелешян А. Мое кино. Ереван, «Советакан грох», 1988.

5. Пелешян А. «Я монтажом уничтожаю монтаж...». – «Киноведческие записки», № 78.

«Душа мира»

ясность – то, что интересует меня меньше всего. И собственно говоря, эта ясность – мой главный враг, с которым я борюсь на протяжении многих лет. Мы видим мир… через язык. Мои фильмы – это не рациональный опыт, они обращены не к сознанию, не к вашему разуму... В процессе подготовки я пишу очень много, развиваю идеи, делаю пометки, но потом, когда все снято, я смотрю материал, я вижу его на экране и выбрасываю все то, что написал, потому что эти визуальные образы, в свою очередь, начинают говорить со мной. Они на своем визуальном языке рассказывают мне, как я должен монтировать. Так что процесс монтажа абсолютно иррационален, интуитивен. И я себя перед монтажом каждого фильма чувствую очень неуверенно: не знаю, на что опереться, не знаю, как пойдет работа. Именно поэтому этот опыт уникален для каждого фильма, здесь нет какой-то эволюции».

Пелешян обычно использовал несколько «опорных кадров», «опорных изображений», как он их называл. В «Коянискаци» тоже несколько таких ключевых кадров: знаменитый старт и взрыв космического корабля (хотя ракеты разные – «Сатурн-5» и «Атлас»), наскальные рисунки (снова разные в начале и в конце), которые являются ключевыми. Эффектный взлет и бесславная гибель – не нуждающийся в комментариях символ прискорбной траектории человеческой культуры.

Посмотрев «Посетителей», невольно отмечаешь где-то на периферии памяти: Реджио создал особый алфавит и изъясняется на своем собственном иконологическом языке, который, как и у Вертова, и Эйзенштейна, и Пелешяна, одновременно и текст, и изображение, и образ[6]. Мир его картин наполняют особые кадры-иероглифы. Здания – зеркальные небоскребы, отражающие облака, или единые матовые монолиты, над которыми несется снятый цейтрафером

6. См.: Прожико Г. Экран мировой документалистики. Очерки становления языка зарубежного документального кино. М., ВГИК, 2011.

небесный свод. Города, полные людей и автомобилей. Люди, снятые ускоренным или цейтраферным способом и потому движущиеся медленно или стремительными рывками. Взрывы – зданий, горных массивов, ядерных бомб, космических кораблей. Экраны – телевизоров, компьютерных мониторов, игровых автоматов. И, разумеется, галерея человеческих портретов. Все эти опорные кадры-символы Реджио четко монтирует с музыкой Филипа Гласса. Музыкальное решение в его фильмах иное, нежели у Пелешяна: нет такой знакомой синкопированности рисунка, акцентов, вспомогательных шумов (криков, скрипов). У Реджио музыка задает общий темпоритм фильма, определяет его композицию, создает контрапунктическое отношение изображения и звука, как в экспозиции «Поваккаци» или сценах людских и автомобильных потоков в «Коянискаци».

Люди, дома, города...

Есть у Реджио сквозные образы, пересекающие все художественное пространство его фильмов. «Дом», одно из архаических слов в европейских языках, практически неизмененная праиндоевропейская основа. Его в качестве опорного кадра для большинства своих фильмов Реджио, думается, выбрал не случайно. Режиссер любит повторять, что человеческий язык и есть наш мир, или, употребляя крылатое выражение Хайдеггера, «язык – дом бытия». Поэтому небоскреб, подпирающий собой небесный свод – самый что ни на есть сакральный топос, место, в котором мир людей соединяется с верхним миром. Эту вертикаль Реджио в каждом фильме на протяжении более тридцати лет пробует на прочность всеми достижениями человеческой цивилизации: космические корабли, высотные здания, ядерные ракеты, горы, даже Вавилонская башня. Однако после «Посетителей», как, впрочем, и после «Накойкаци», и «Поваккаци», и «Коянискаци», было ясно: мир Реджио – это сам человек. Человек создал язык. «Мир» и «бог» – слова языка. Следовательно, человек есть бог. А творение образов языка (кино) – действие, несомненно, священное. Только кому поклоняется человек? Не себе ли? И какова перспектива такого служения?

Впрочем, здание для Реджио есть и город, и мир, и человек. Он далеко не первый и отнюдь не последний кинематографист, который ухватил символическую связь между urbis et orbis – городом и миром. В сюжетной композиции «Коянискаци» ключевые эпизоды не случайно открываются общими планами и панорамами Города (вполне конкретные территориальные центры США, но это не важно!), снятого с высоты птичьего полета. Кадры демонстрируются в тишине, без музыкального сопровождения.

Этот секрет, единство человека-здания-города-мира, прекрасно знали авангардисты кино в 1920-х. Тема city portrait, городского портрета, symphonie urbaine, городской симфонии, фактически сложилась в те годы в особый «малый жанр» – «Только время» Кавальканти, «Берлин: Симфония большого города» Рутмана, «Москва» Кауфмана

и даже «Человек с киноаппаратом» Вертова[7]. В конце концов, именно Кавальканти не устоял перед «философией образа» и вклеил в финал «Только время» крутящийся глобус – символ города, мира и человека. Все эти фильмы являют единую связь человека, города и мира. Город может иметь название, может не иметь, но связь остается.

Однако дома и города Реджио изменяются вместе с мировоззрением их создателя. Мотив уничтожения здания заявлен в «Кояанискаци», где режиссер показал серию контролируемых взрывов ветхого жилого фонда в Сент-Луисе. Дома, прежде полные людей, снятые ускоренным способом, медленно обрушиваются, оплывая, словно свечи.

Но главную суматоху мира определяют люди – не машины, не здания и не геологические процессы. Это вторая и наиболее важная для Реджио тема. Уже в дебютной кинокартине в массе он ищет Человека. Отсюда берут истоки его знаменитые статичные портреты: пилот истребителя, девушка на фоне проходящего поезда метро, коллективный портрет бальзаковского возраста артисток кабаре в оранжевом. Люди из большого города Реджио двух типов: те, кто в потоке, и те, кто вне его. В «Кояанискаци», дабы показать безумие массы, режиссер составляет (как и Вертов в «Человеке с киноаппаратом») бесконечные ассоциативные ряды людей, занятых разнообразной, но одинаковой монотонно-механистичной работой. Маргиналы или аутсайдеры – вне потока, это только индивидуальные портреты. Они подсчитывают последние центы, совершенно потерявшись, бреются прямо посреди уличной толпы, с ногами сидят на подоконнике, мертвецки лежат на улице (а возможно, мертвы?). В этой галерее портретов угадывается метод наблюдения, отбор материала и близкие по стилю знаменитые статичные кадры киноков, выхватывавшие из потока жизненных явлений кульминационные точки, превращая движение и статичный кадр в кинообраз.

Кадры, снятые методом наблюдения, окажутся столь эффектными, что практически без изменений, целыми монтажными секвенциями перекочуют в короткометражный фильм Patricia's Park (1989) Реджио, снятый для коллективного видеопроекта Songlines немецкой группы Alphaville. Так вновь возникнет символический образ «человека страдающего» (сказался и опыт «Поваккаци») – младенец в инкубаторе, опутанный трубками системы жизнеобеспечения и проводами кардиографа. Его крошечный мир заполнен образами визуальной культуры – телевидением и пестрой абракадаброй эфирного контента. Телевидение, однако, появилось еще в «Кояанискаци»: мать с двумя детьми завороженно смотрит на экраны в телемагазине. Мир человека в большом городе строго регламентирован. Отдых полностью отражает свое название – индустрия развлечений: ритмично, стереотипно, эффективно. Мужчины, женщины и дети, прильнув к мониторам игровых автоматов, самозабвенно играют.

Города «Поваккаци», второго фильма трилогии, – совершенно иной мир. По словам режиссера, если первый фильм – обобщенный

7. Temple M. Jean Vigo (French Film Directors). – Manchester: Manchester University Press, 2011.

«Накойкаци»

образ Севера, то второй – это Юг человечества. Так Реджио обозначает незападный мир: Индию, Латинскую Америку, страны Африки. Города здесь – прямая противоположность Западу. Это традиционные культуры с народными промыслами, характерным укладом. Вместо делового центра – восточный базар, вместо фабрик и заводов – поля, пастбища или водные просторы. Здесь еще более определенно проявится интерес режиссера к крупным планам человеческих и в первую очередь детских лиц. Глаза юных обитателей Земли внимательно смотрят: камеру все фиксируют как нечто инородное, принципиально нечеловеческое, чуждое этому миру цвета и ритма.

Однако не Город станет ключевым кадром фильма, который Реджио, как повелось, повторит дважды – в экспозиции и финале. «Поваккаци» открывается кадрами знаменитой золотой шахты Серра-Пелада в Бразилии. Великий человеческий муравейник – люди беспрестанно снуют вверх-вниз, вынося на себе мешки с грунтом. Раненый рабочий, по словам Реджио, привлек его внимание: друзья, несущие его на плечах, напомнили живописный сюжет pietà, оплакивание Христа. Человек, принесенный в жертву самому себе, – тот недвусмысленный образ, который режиссер подкрепляет расшифровкой этимологии названия фильма. «Поваккаци» – паразитическое, хищническое существование за счет поглощения жизней других существ. Пестрота человеческого муравейника, вероятно, вынудила Реджио закрепить опорные кадры в основном за локальными эпизодами. Автору явно близки кадры мальчишек, выживающих в этом пестром мире: один, остервенело молотящий кнутом запряженного мула на проезжей части, среди автомобилей, другой – целеустремленно бредущий по обочине дороги, проезжающий мимо грузовик скрывает его в клубах пыли… Но завершается фильм главным опорным

«Коянискаци» кадром, в котором – человек, не вознесшийся к Богу, не оплаканный себе подобными, но вынесенный вместе с мешками отработанного грунта.

Нескончаемые поиски финансирования для очередного проекта – причина долгого производства и малого числа проектов – так обычно отвечает Реджио на вопрос о специфике своей работы. В 90-е режиссер снимает два короткометражных фильма: «Душа мира» (Anima Mundi, 1992) и «Свидетельство» (Evidence, 1995). Первый проект, выполненный по заказу «Гринпис», получил широкую известность. Опорные кадры – львиные глаза, безотрывно смотрящие в камеру; они стали своеобразной визитной карточкой видовых фильмов о флоре и фауне (по крайней мере, 90-х годов).

Однако поиски Реджио завели его значительно дальше критики цивилизации или проблем экологии. В первой половине 90-х годов гигант индустрии моды Benetton Group организовал образовательный центр Fabrica в Италии, куда Реджио был приглашен для проведения мастер-классов по кино. В 1995 году появился результат сотрудничества – проект «Свидетельство». Этот короткометражный фильм снят классическим методом наблюдения. В кадре дети, смотрящие телевизор. В драматургии такой прием называют отраженным действием, когда по реакции персонажа на событие мы судим о происшедшем и о характере героя. В этом небольшом экспериментальном фильме Реджио находит новый поворот для своего дистанционного монтажа. Человек, оставшись наедине с самим собой, создает собственный эрзац, чтобы от него получить ответ на единственный вопрос: «Кто я?» Симптоматичным оказался и основной кадр фильма – сверхкрупный план детских глаз, снятых рапидом. Спонтанность и непосредственность реакций ребенка на визуальный материал дали новую пищу для поэтики Реджио.

Реквием по человеку

Фильмы «Поваккаци» и «Накойкаци» разделяют пятнадцать лет, период, казалось бы, небольшой. Однако между эстетикой кадра 80-х и нулевых пролегла бездна цифровых технологий. Цифровое изображение и связанные с ним инновационные технологии вынудили Реджио обновить собственный стиль. Однако мэтру это стоит все больших усилий. В интервью телеканалу «24_DOC» режиссер посетовал, что визуальный язык его фильмов, основанный на эксплуатации знаков массовой культуры, в итоге «был пожран этим огромным зверем, который уничтожает все достойное в мире». В «Коянискаци» клиповый монтаж, одна из ключевых техник режиссера, в сочетании с возможностями компьютерной графики выглядит если не наивно, то порядком архаично.

Не менее идеалистическими оказались надежды Реджио и на поэзию экранного образа, и в частности финал «Коянискаци». Фильм согласно первоначальному замыслу завершался сценой вселенского пира. Его участники должны были символизировать великое счастье (крупные планы улыбающихся лиц) представителей человечества, в экстазе воссоединившегося перед лицом вселенского разума[8]. Суровые реалии съемок и простая, но вполне последовательная художественная логика внесли свои коррективы.

«Накойкаци», завершающий знаменитую трилогию, Реджио представил в 2002 году благодаря деятельному участию Кроненберга и кинокомпании Miramax. Отличительной чертой проекта стала практически полная виртуализация визуального ряда: были созданы многочисленные компьютерные изображения или предварительно снятый материал специально обрабатывался. Экспозиция фильма начинается с любимого режиссером образа Здания. Опустевшие строения сопрягаются с масштабным конструированием новой, виртуальной мифологии. Исходным образом становится изображение Вавилонской башни, с которым Реджио сопоставляет поднимающуюся из вод океана гору, вероятно, ту самую твердь, которая в библейские времена должна была отделять «воду от воды». Далее, в соответствии с библейским Шестодневом, следует назвать небо небом и отделить его от земли. У Реджио опять-таки акт виртуального сотворения неба символизируется планом субъективной камеры, несущейся в открытый космос. Мир «Накойкаци» – создание фантомное и фантасмагорическое, состоящее из бесконечных ассоциативных рядов архивных материалов, информационных выпусков, спортивных трансляций, рекламы, хроники[9]. Отдельное место заняли специально созданные для фильма объемные виртуальные фигуры звезд, которые разъезжают в лимузинах, дефилируют по ковровой дорожке и вообще являют собой квинтэссенцию мирового зла. Люди-куклы встречались и прежде в работах режиссера: как манекены для автомобильных и авиационных краш-тестов («Коянискаци», «Поваккаци»). В фильме «Посетители» манекену отведена специальная сцена: фантасмагорический бессловесный танец-монолог в духе японского театра кукол Бунраку.

8. См.: Дементьев А. Цит. соч.

9. См.: Прожико Г. Цит. соч.

Преображается и галерея человеческих лиц, эстетику которых Реджио столь скрупулезно разрабатывал последние двадцать лет. В одном из интервью режиссер рассказал о своем давнем интересе к полиэкрану. Этот прием поколение шестидесятников Запада хорошо знает по знаменитым всемирным выставкам (экспо), особенно 1960-х, на которых демонстрировались новые достижения кино, а потом и телевидения. Здесь видовой фильм приобрел оригинальную форму полиэкрана: на одном или нескольких отдельных экранах появлялись самостоятельные изображения, связанные друг с другом ассоциативно. Современники режиссера в 60-е прекрасно знали и игровые ленты с полиэкраном (поликадром) – «Большой приз» Франкенхаймера, «Афера Томаса Крауна» Джуисона, «Бостонский душитель» Флейшера. Однако Реджио все же отказался от приема в масштабе фильма из-за его дидактизма: «Разделяя экран, вы тем самым говорите людям, какова связь между кадрами или как им следует мыслить. Этого я делать не хотел, конечно»[10]. Тем не менее полиэкран оказался идеальным решением для ассоциативного сопоставления медийных персон XX–XXI веков (Эйнштейн, Кастро, Жаклин Кеннеди, Мандела, Леди Ди, Буш-младший) с символами науки, техники, культуры и политики, которым посвящен небольшой эпизод фильма. В прессе и среди критиков «Накойкаци» прослыл «реквиемом по человеку». Реджио в целом не возражал, хотя и говорил не раз, что образ шире изображения, а поэзия шире риторики. Основным кадром в фильме режиссер делает план открытого космоса, добавив в финале человека. Место космонавта постепенно занимает свободно падающий в пустоте парашютист. Не дергая кольцо, он медленно и неотвратимо удаляется от Земли в открытый космос и… исчезает. Мир человека сжался до размеров стремительно удаляющейся фигурки, нелепо расставившей руки в безвоздушном пространстве.

«Посетители» состоялись благодаря активности Реджио и Джона Кейна, монтажера и создателя визуальных эффектов в предыдущем фильме режиссера. Продвижением проект во многом обязан Кроненбергу.

Работа оказалась поворотной по ряду причин. Два центральных образа в творчестве режиссера, дом/город и человек, нашли вполне завершенное воплощение. Впервые за долгую карьеру Реджио снимал на своей малой родине, в штате Луизиана. Здесь он нашел подтопленные леса, здания, опустевшие после урагана «Катрина» в 2005 году. Пространства фильма «Посетители» – пустые пространства. Здания и города заметно обветшали. Вместе с людьми ушли краски, и колористическое богатство прежних работ Реджио сменилось монохромным изображением. Все обитатели стали посетителями одного-единственного здания – кинотеатра, чтобы смотреть один, но бесконечно долгий фильм. Как и в картине «Свидетельство», то, что так безумно развлекает зрителей, сидящих в зале, нам недоступно. За своих обитателей свидетельствует мир покинутых жилищ.

10. TIFF 2013 with director Godfrey Reggio (Koyaanisqatsi) for the film «Visitors». // YouTube: Red Carpet Diary (Sundance and the Toronto International Film Festival). URL: http://www.youtube.com/watch?v=O9uUhr-ApM0

Лобовая атака оказалась самой эффективной. В «Посетителях» (очевидно, памятуя о проблемах с клиповым монтажом и графикой в «Накойкаци») избирается новая стратегия – скрытые спецэффекты. Фильм содержит массу смоделированных компьютерных или измененных изображений. В особенности внимание режиссера приковано к созданию опорных кадров. Высотное здание, весь материал с гориллой, зрители, лунная поверхность и, наконец, финальная сцена в кинозале. Все они подверглись значительной коррекции[11]. Так, видимо, полагал Реджио, материалу удавалось вернуть былую податливость, а изображению – многозначность.

Космическая тема, которая завершилась в прошлом проекте вполне безнадежно, практически в духе Кубрика, и на сей раз несет ту же нехитрую мысль. Открытый космос – пуст, а если и содержит тайны, то главной из них является планета Солнечной системы, прекрасно видимая с поверхности ее спутника – Луны. Земля – единственное цветное изображение в фильме.

Люди, на изучение которых автор возлагал такие надежды в прошлых лентах, в пространстве кинозала, да еще и в черно-белом исполнении, оказались поразительно типичными, неотличимыми друг от друга в массе. Во всем ощущается усталость мастера от материала и нарастающее разочарование. Лица, снятые ускоренным способом, «нечитаемы». Мимика, которую мы привыкли схватывать мгновенно, в замедленном показе превращается в череду конвульсий, лишающих человеческое лицо разумности. И только дети по-прежнему близки режиссеру: они в фильме всегда серьезны и не разделяют восторг сидящих в зале. У них есть шанс.

Впрочем, в своей мизантропии Реджио идет еще дальше. Подлинный интерес вызывает ключевой образ фильма и центральный кадр: крупный план гориллы Тришки (Triska), которую Реджио планомерно вводит в экранный дискурс согласно всем канонам дистанционного монтажа. Пристрастие режиссера к подлинному главному герою очевидно: даже в титрах список участников расположен in order of appearance и, естественно, открывается ее именем.

Лишь в финале основной конфликт – причина безудержного смеха почтенной публики – раскрывается: с экрана в зал смотрит натуральный, а не виртуальный двойник и истинный предок человека. Только ему, по сути дела, искренне доверяет режиссер, отыскав-таки в глазах примата ту самую anima mundi, которую так долго и тщетно искал среди людей.

Как сказал Сартр, существование человека предшествует его сущности. Человек всегда сначала есть существо и только затем – человек. Быть открытым проектом – его удел. Круг земной замкнулся. А вместе с ним возросла энтропия мира и мизантропия Автора, уставшего давать человеку раз за разом последний шанс. ◆

11. Visitors Behind The Scenes (2014) – Steven Soderbergh Documentary HD. // YouTube: Film Festivals and Indie Films. URL: http://www.youtube.com/watch?v=eT75St3N8x8

Годфри Реджио:

«В МОИХ ФИЛЬМАХ НЕТ ИДЕОЛОГИИ»

Беседу ведет Сергей Сычев

Сергей Сычев. Давайте начнем разговор с одной маленькой детали. В титрах «Посетителей» вы выражаете особую благодарность Рону Фрике. Почему вы решили снимать эту картину не с ним? И вообще, почему вы больше не работаете вместе?

Годфри Реджио. Рон Фрике занимается в основном одним видом съемки – цейтраферной (замедленной). Сейчас у него свой путь, он хочет быть режиссером, не только оператором. У каждого из нас свои проекты. Но мы по-прежнему близкие друзья. Я приглашал его поработать со мной над «Посетителями», но он получил финансирование для своего проекта раньше меня.

Сергей Сычев. Вы имеете в виду фильм «Самсара»?

Годфри Реджио. Да. Я хотел бы еще поработать с ним, однако вокруг много прекрасных операторов. Все зависит от темы, от предмета моего исследования. В «Посетителях» крайне важен свет, а для Фрике этот аспект не столь значим.

Сергей Сычев. Вы выбрали трех операторов. Каждый из них отвечал за какой-то определенный аспект работы? Или они просто сменяли друг друга?

Годфри Реджио. Англичанин Грэм Берри поразительно снимает пейзажи. Триш Говони, с которой я прежде не сотрудничал, специализируется на студийной съемке; я увидел ее работы, и они произвели на меня сильное впечатление. Том Лоу сегодня, пожалуй, самый непревзойденный мастер замедленной съемки.

Сергей Сычев. Еще один вопрос о Роне Фрике. Часто говорят, что ваши методы работы схожи. Однако фильмы у вас выходят очень разные. Как бы вы сами определили это различие?

Годфри Реджио

Годфри Реджио. Я бы адресовал этот вопрос вам. Фильм – это не только съемки, монтаж, музыкальное сопровождение и прочее. Он раскрывает человека, который создает его. Мы с Роном – разные люди. Он предпочитает использовать электронную музыку, я – акустическую, хотя впоследствии могу усиливать или обрабатывать звук электронными средствами. Я остаюсь верен Филипу Глассу, мне нравится его музыка. А Рона нельзя назвать поклонником Гласса. Когда мы снимали «Кояанискаци», самые большие споры с ним были вызваны моим решением использовать музыку Филипа. Да и не только Фрике, многие были против, предлагали произведения Моцарта или Бетховена. Но мне это было неинтересно. Я не был знаком с Бетховеном, не мог объяснить ему замысел фильма. Более того, я считаю, что западный двенадцатиступенчатый музыкальный строй – классическая музыка – эмоционально не соответствует моим картинам. Музыка Гласса полиритмична, в ней есть передний и задний планы. На заднем плане может быть тональная структура, на переднем – мелодическая. Его музыка по сути своей очень кинематографична; она не навязывает какие-либо чувства или идеи, лишь передает некое впечатление, дает слушателю большую свободу восприятия. Классическую музыку часто используют в кино, чтобы акцентировать тот или иной кадр, сцену, а этого мне как раз делать не хотелось.

Сергей Сычев. Классическая музыка часто привлекает слишком много внимания, отвлекает от изображения.

Годфри Реджио. Да, этого я также хотел избежать. Музыка Гласса иного рода. Вообще, мы с ним идем разными путями, и тем не менее мы – как партнеры в танце. Я был очень доволен результатом нашей работы.

Сергей Сычев. Если говорить о различии в идеях… Мне кажется, у вас с Роном Фрике много именно мировоззренческих различий.

Годфри Реджио. В этом плане мы абсолютно разные.

Сергей Сычев. Его мировосприятие ближе к буддистскому, ваше – совсем иное…

«Посетители»

Годфри Реджио. Знаете, я никогда не требую, чтобы те, кто со мной работает, разделяли мой взгляд на мир. Я хочу, чтобы они были открыты для сотрудничества и чтобы их работа устраивала меня. Мне не важна «идеологическая солидарность». В моих фильмах нет идеологии, в них присутствует своего рода эхо моей души, которое возникает именно благодаря режиссуре. Дело не только в изображении или музыке; важно то, как согласуются между собой все аспекты фильма.

Сергей Сычев. Значит, вы не стремитесь к тому, чтобы другие разделяли ваши идеи?

Годфри Реджио. Нет. Основа фильма – не идея; в творчестве я руководствуюсь не интеллектом, а чувствами. Иначе мне просто не с кем было бы работать.

Сергей Сычев. Российские кинематографисты постоянно спорят, рассуждают о смысле жизни…

Годфри Реджио. Знаю, но для меня все это не важно. Я лишь хочу добиться нужного мне результата, выразить то, что я чувствую. И мои коллеги помогают мне в этом. Рон Фрике – настоящий мастер, великий оператор. Его идеи – это его идеи. Меня они не интересуют, но я их уважаю. Когда мы работали вместе, я говорил ему, где снимать, куда ехать. Но я никогда не указываю операторам, как именно им следует работать. Просто излагаю свой замысел, рассказываю им, что я ищу, что хочу выразить. Я всегда работаю с людьми более талантливыми, чем я, с настоящими профессионалами в своей области, и я многого жду от них. В моих фильмах отражается моя чувствительность, мой способ восприятия, а не мой талант.

Сергей Сычев. Начиная работу над картиной, вы уже точно знаете, как и что хотите делать, и впоследствии не меняете свои замыслы?

Годфри Реджио. В целом я очень организованный, дисциплинированный человек. Но при этом для меня важна спонтанность. Вам, конечно, известно выражение genius loci, «гений места». Само место говорит со мной и со всеми, кто в нем находится во время съемок. Моя задача – выбрать место, объект исследования. У меня есть некая точка зрения,

но для ее выражения необходимо подобрать объективы, выбрать верную кадровую частоту, положение камеры, ее движение или статику. Все это я обсуждаю с оператором. Но никогда не даю прямых указаний, как снимать. Наша работа всегда сотрудничество нескольких художников. Я рассчитываю на них, ожидаю, что они знают и умеют больше, чем я. Просто результат их работы должен меня удовлетворять. Что касается строгого следования плану, мне, конечно, приходится начинать с некоей исходной идеи, точки зрения или ощущения, но я всегда готов к переменам. Если бы я заранее точно знал, какой фильм у меня должен получиться, я бы потерял к этой работе всякий интерес. Есть режиссеры, которым важно все распланировать, записать, четко определить заранее. Но музыка и изображение начинают говорить со мной в процессе работы – и что-то меняется. Они сами сообщают мне, как выстраивать картину.

Сергей Сычев. Как вы выбираете места съемок? Просто путешествуя по миру?

Годфри Реджио. Места я выбираю сам. Мы ездим вместе с моим коллегой Реем Хименесом, с которым работаем уже сорок четыре года. Когда все подготовлено, приезжаю уже вместе с оператором, чтобы он мог сам прочувствовать место, вступить с ним в контакт. Также я предварительно показываю места съемок Филипу Глассу.

Сергей Сычев. Как вы понимаете, какое именно место вам нужно и где следует искать?

Годфри Реджио. Я очень много путешествовал, так что примерно знаю, где искать. Часто у меня возникает идея, представление о том, каким должно быть место. Рей Хименес помогает мне, у него феноменальная, фотографическая память. Я могу описать ему, что ищу, и он тут же скажет, что знает подходящее место где-нибудь в Сент-Луисе, Лос-Анджелесе, Сан-Паулу или в Рио. В этом плане он гений. Некоторые места я выбираю сам, поскольку чувствую, что снимать нужно именно там. Путешествуя по миру, я все время смотрю по сторонам, изучаю местность.

Сергей Сычев. Есть ли места, которые вам запомнились и полюбились, но которые пока не удалось показать в ваших фильмах?

Годфри Реджио. Да. В картине «Поваккаци», над которой мы работали с 1985 по 1988 год, я очень хотел снять Национальный ботанический сад в Северной Корее. Однажды я увидел его на фотографиях в каком-то журнале, название которого уже не помню. Помню только, что на фото было запечатлено большое поле, похожее на футбольное – одна трава и лишь два цветка, – под огромным стеклянным сводом. Цветы символизировали Ким Ир Сена и его сына. Для меня этот образ стал воплощенным символом безумия, технофашизма, власти, почти обожествленной. Я непременно хотел показать это в фильме, но не смог получить разрешение на съемки. Потом я планировал снимать в Ираке, в городе Самарра, но туда я также не смог попасть. Там находится Малвия, самый высокий в мире минарет – 52 метра, – построенный

в IX веке. По-арабски название города звучит Surra man ra'a, что означает «Кто увидит, возрадуется». Сейчас в минарете держат танки – идет война. Это тоже безумие.

Сергей Сычев. А в Москве вы увидели места, которые в будущем могли бы появиться в вашем фильме?

Годфри Реджио. Я бывал в Москве несколько раз. Но пока не показывал ваш город в своих фильмах. Дело не в том, что тут нет мощных мест, просто пока я не находил в них соответствующих моим замыслам образов. Больше всего меня здесь заинтересовали архитектурные формы, скульптуры людей, проникнутые духом героизма. Например, монумент «Рабочий и колхозница». Для меня эти величественные статуи – такие же памятники культуры, как храм Василия Блаженного; это почти религиозные образы, воплощение определенной идеологии. Они не дают зрителю свободу, они созданы для того, чтобы поражать, если не сказать – контролировать. Невероятно сильные образы.

Сергей Сычев. Многие в России знают, что в юности вы ушли в монастырь, стали монахом. Но, думаю, большинство не знает, каково сейчас ваше отношение к религии.

Годфри Реджио. Я родился в Новом Орлеане в католической семье с итальянскими, немецкими, французскими и испанскими корнями. Все в нашем роду были католиками. С детства на мне стоит этот «водяной знак». Я ходил в школу под названием Mater Dolorosa, что означает «Мать скорбящая». Меня учили и воспитывали строгие сестры-монахини, они были жестоки. Я ненавидел школу, мне дважды пришлось оканчивать детский сад, потому что школу я не выносил, она была для меня камерой пыток. Но даже если я забуду их, они меня помнят. Это все – внутри меня. И хотя я не считаю себя католиком, католицизм все равно живет во мне, он формировал меня с самого детства, все мои склонности – плод католического воспитания. Думаю, это в какой-то мере верно для всех нас: мы в определенном смысле остаемся зависимыми от нашего детства. Во всяком случае, для меня это именно так. В тринадцать лет я решил уйти из дому и в буквальном смысле покинул XX век, погрузился в средневековье – в культурном, визуальном, во всех смыслах. Это было величайшее из всех событий в моей жизни. Четырнадцать лет я прожил в религиозной общине. На двенадцатый год я дал невозвратные обеты, намеревался остаться в монастыре на всю жизнь. Но из-за моей деятельности меня исключили из монашеского ордена. Я работал с уличными бандами, был политически активен. Братство это не одобряло.

Сергей Сычев. В России многие считают, что человек, однажды ставший монахом, навсегда им останется, даже если впоследствии покинет монастырь ради мирской жизни. Это относится не только к католикам.

Годфри Реджио. Именно об этом я и говорю. Я уже не монах, но монах продолжает жить во мне. Это теперь моя сущность, мне от этого не избавиться.

Сергей Сычев. Как вы относитесь к церкви как социальному институту?

«Посетители»

Годфри Реджио. Не очень хорошо. Церковь действует жестоко, тиранично, пытается контролировать человека, вводит его в заблуждение. Я считаю, что церковь должна отказаться от своих богатств и власти, стать ближе к людям, быть с ними на равных. Меня интересует не религия как социальный институт, а духовность.

Сергей Сычев. У вас дома есть какие-то религиозные атрибуты – кресты, иконы? Считаете ли вы необходимым иметь подобные предметы?

Годфри Реджио. Нет. Единственное, что у меня есть, – распятие с отколотой головой и ногами Иисуса. Я храню его, поскольку оно сопровождало меня в те времена, когда я был членом религиозной общины. Также я храню изображение французского святого, основателя ордена, в который я когда-то вступил, Жан-Батиста де ла Салля. Я просто хочу помнить о нем, вот и всё.

Сергей Сычев. А есть религия, которая была бы близка вам настолько, что вы бы хотели стать ее последователем?

Годфри Реджио. Я не стремлюсь стать последователем какой бы то ни было религии. Я верю, что религия сама нашла меня. Как я сказал, я вырос в католической семье, и католицизм до сих пор живет во мне, иной религии я не ищу. Я верю, что высшая форма молитвы – это творчество, а не традиционная «просительная» молитва: «Боже, помоги мне» или «Господи, пошли мне денег, сделай меня успешным, и пусть моя жена будет любить меня до конца моих дней». Меня все это не интересует. Наивысшая форма молитвы, в моем понимании, – это творческий акт; думаю, именно в этом цель нашего пребывания здесь. Я воспринимаю свое творчество как молитву.

Сергей Сычев. Вы верите в жизнь после смерти? В рай и ад?

Годфри Реджио. Все эти понятия были очеловечены, это попытка человека понять непознаваемое. Мы ничего не знаем о Боге. Все, что, как нам кажется, известно о нем, мы узнали от людей. Бог – это тайна, и она

прекрасна. Это нечто живое, явное, но непознанное и недоступное для разума. Мы можем лишь верить. Согласно священным текстам иудеев нельзя даже произносить имя Бога. Мы ничего о Нем не знаем, у нас есть только наша вера. Я верю, но я ничего не знаю о Боге, и я не верю тому, что рассказывают мне о Нем люди. Они пытаются говорить от имени Бога, а к этому я отношусь с большим сомнением.

Сергей Сычев. Я задал этот вопрос не только из чистого интереса. В картине «Самсара» показано множество важных религиозных мест. В ваших фильмах мы таких мест никогда не видим.

Годфри Реджио. Позвольте спросить вас: в чем, по-вашему, различие между картинами «Самсара» и «Коянискаци»?

Сергей Сычев. Я считаю, «Самсара» – своего рода буддистская молитва; по своей структуре эта картина – мандала. Ваши же фильмы – отражение западной культуры. Вы очень западный режиссер, судя по вашим идеям и философским взглядам. Для вас важен человек как индивидуум, его душа. В буддизме важнее природа, сам мир, человек же и его душа – иллюзорны. В вашем кино человек и его душа – не иллюзии.

Годфри Реджио. Да, они реальны.

Сергей Сычев. Эти фильмы рассказывают о западной цивилизации. Мне кажется, трилогия «Каци» повествует о том, как эта цивилизация выбрала неверный путь, и о том, что если она не одумается, то разрушит сама себя. По-моему, эта идея вполне ясно выражена в ваших картинах. Не знаю, согласитесь ли вы с моей трактовкой. В трилогии «Каци» заключено довольно прямое послание к цивилизованному человеку. В «Посетителях» же вы, как мне показалось, избегаете прямого обращения.

Годфри Реджио. Я не хочу все время снимать один и тот же фильм. «Посетители» – картина иного рода. Я стремился сделать фильм о неподвижности, спокойствии, о том, что я узнал и чему научился, будучи монахом. Чем спокойнее и тише становится человек, тем он более чувствителен и восприимчив. Я также узнал, что если хочешь по-настоящему, как бы впервые увидеть нечто знакомое, привычное, нормальное, то нужно вглядываться в это до тех пор, пока оно не начнет казаться чем-то необычным, ненормальным. Я стремился передать это ощущение, пусть и довольно ограниченными средствами, создать картину, которая вглядывалась бы в зрителя. Этот фильм в большей мере упражнение в восприятии; он обретает целостность под взглядом зрителя.

Сергей Сычев. А что насчет послания, обращения?

Годфри Реджио. Если вам нужно «послание», идите в Western Union, там доставляют посылки и передают разного рода сообщения.

Сергей Сычев. Но в трилогии «Каци» содержатся сообщения, они заключены даже в названиях фильмов. Думаю, многие воспринимают вас как своего рода пророка. Поэтому и в «Посетителях» люди стремятся прочесть некое пророчество, послание к человечеству.

Годфри Реджио. В таком случае их ждет разочарование, как и вас.

Сергей Сычев. Я не разочарован. Мне фильм нравится.
Годфри Реджио. Ладно. Просто я, скажем, сменил жанр, как иногда делают писатели. Появилась новая история, которую я захотел поведать. И у меня в запасе еще не одна.
Сергей Сычев. Значит ли это, что изменился и ваш взгляд на мир?
Годфри Реджио. Нет, не думаю.
Сергей Сычев. Вы по-прежнему считаете, что наша цивилизация пребывает в кризисе?
Годфри Реджио. Да. Но, по-моему, мы больше не цивилизация. Мы прошли три стадии, три эпохи – эпоху природы, эпоху культуры и эпоху цивилизации. Сейчас наступила эпоха технологий. Технологии оказывают влияние как на западный, так и на восточный мир, в том числе на буддистов. Это глобальная монокультура. Я провел довольно много времени на Востоке. Прежде каждое место там обладало своим уникальным характером, имело некие особенные, присущие лишь ему черты, то же можно сказать и о Москве. Теперь же все города в мире стали похожи друг на друга. Пекин сегодня выглядит, как любой другой современный мегаполис в мире, в еще большей мере это относится к Шанхаю. Такой же город можно найти на Ближнем Востоке, в Индии, в Америке. Больше нет Востока и Запада; мы создали монокультуру, в основе которой не цивилизация, а технологии. Поэтому все унифицируется, в том числе язык. Языковое разнообразие исчезает. Нашим главным средством общения становятся все эти маленькие приборы; это цифровой язык. Прежние языки исчезают.
Сергей Сычев. Одна московская зрительница после просмотра трилогии «Каци» сказала мне: «Я понимаю, фильмы говорят нам, что мы делаем что-то не так – мы предпочли технологии природе, отказались от самих себя, от естественного образа жизни. Но что предлагает нам режиссер? Знает ли он, что нам делать теперь?»
Годфри Реджио. Я много лет преподавал в школах, колледжах. В образовании не учитель является действующей величиной, а ученик. Я использую сократовский метод, задаю вопросы, ответить на которые может только сам ученик. Я просто пытаюсь провоцировать, тревожить, задавать неудобные вопросы. Ученики уже взрослые люди. Если они будут зависеть от чужих мнений и действовать лишь так, как им говорят, им можно будет лишь посочувствовать.
Сергей Сычев. Но каков ваш собственный, личный ответ? Как вы выстраиваете свою жизнь, чтобы защититься от влияния технологий?
Годфри Реджио. Я не могу от них защититься, технологии сейчас для нас – как воздух. Это наша среда обитания, мы не можем освободиться от них. Например, если бы мы могли видеть весь спектр электромагнитных волн в комнате, где мы сейчас сидим, мы бы за ними не разглядели друг друга. Этих энергетических волн здесь великое множество; но от наших органов чувств они скрыты. Мой ответ таков: мой мир – это не этот мир, а мои отношения, связи с другими людьми. Мой мир очень прост, ограничен, он не универсален. Я не верю во всеобщность,

«Посетители»

глобальность, в единый путь, единую идею, в братство людей во всем мире, в то, что все могут жить в мире и согласии. По-моему, все это чушь. Я считаю, наш мир – это разнообразие наших отношений. И это мы в силах изменить. По своему опыту я также знаю, что мощнейшая вещь – энергия, которую человек может передать своим личным примером. Я не живу жизнью отшельника, я взаимодействую с другими людьми. Если мы создаем нечто прекрасное, наш пример может вдохновить кого-то еще; ведь часто мы так и действуем – подражая, следуя чьему-то примеру. В этом плане жизнь линейна – настоящее во многом основывается на прошлом, будущее исходит из настоящего и так далее.

Сергей Сычев. А если говорить о простой, повседневной жизни? Как вы выстраиваете свою жизнь и отношения с другими в соответствии с вашими идеями? Как вы *не* хотели бы жить? Я говорю о каких-то практических вещах. Может, вы, например, не смотрите телевизор?

Годфри Реджио. Это не так уж важно. Прежде всего, с 1974 года по настоящее время я постоянно занимаюсь кино, даже когда не снимаю. Моя жизнь насквозь пропитана кино, я полностью погружен в процесс создания фильмов. На поиск средств у меня уходят годы. Есть красивое высказывание: «Каждая стена – это дверь». Мне приходится стучать в сотни дверей в надежде, что хоть одна откроется. Это отнимает много времени. Но я одержим кинематографом, я посвятил себя лишь ему. Я также помогаю другим людям; много работал с уличными бандами, с преступниками. Сейчас я знаю их детей и внуков, общаюсь с ними, мы встречаемся, выпиваем, курим, просто проводим время вместе. И не обязательно говорить о проблемах мирового масштаба; мне нравится просто смотреть на детей, наслаждаться обществом друзей и близких.

Сергей Сычев. У вас есть дети?

Годфри Реджио. Своих детей у меня нет, но я вырастил трех дочерей. Я не их биологический отец, но они считают меня отцом, в духовном плане.

Сергей Сычев. Как вы воспитывали, учили их? У вас есть какие-то идеи о правильном воспитании?

Годфри Реджио. Могу сказать про младшую дочь, которую я воспитывал с раннего детства. Она росла без телевизора. Я хотел вырастить ее свободным человеком, оградить от идей, навязываемых различными организациями и общественными институтами; она не посещала школу. Сейчас она – гениальная женщина. Поступила в университет и скоро окончит его с отличием. Я предложил ей свободу жить так, как она захочет. Во время съемок «Коянискаци» она повсюду путешествовала вместе со мной; будучи маленькой девочкой, она взяла на себя роль моего секретаря. Она, можно сказать, росла в моей монтажной и на съемочных площадках в Египте и Южной Америке.

Сергей Сычев. Часто родители, особенно если они занимаются искусством, теряют контакт со своими детьми.

Годфри Реджио. В какой-то момент я понял, что кинематограф станет моей семьей. Знал, что не смогу заниматься какой-то работой просто ради денег. У меня и сейчас нет денег, что, конечно, смущает мою жену. Я никогда не хотел иметь детей. Когда я работал с уличными преступниками, у меня были сотни детей, сирот, и они до сих пор относятся ко мне как к отцу. Я решил не заводить детей, поскольку хотел быть свободным, посвящать большую часть времени кинематографу. Но потом случилось непредвиденное. Я влюбился в женщину, у которой был ребенок. Я же не мог попросить ее избавиться от него, я любил ее. Она понимала, насколько я сумасшедший, так что позволила ребенку жить той жизнью, которой жил я. Конечно, последнее слово всегда было за матерью, ведь это ее дитя. Как я уже говорил, младшая дочь мне ближе всех. Я не хотел, чтобы общество с его институтами поработило ее. Я не делал ей прививки, не травил ее лекарствами. Долгое время я заведовал клиникой для бедных, так что много общался с врачами и сам изучал многие проблемы. В то время я решил, что не стану отравлять своих детей вакцинами. И моя дочь здорова.

Сергей Сычев. Вы рекомендовали ей какие-то особые книги или фильмы?

Годфри Реджио. Нет. И я не хотел, чтобы в нашем доме был телевизор. Позже мы все же купили его, но я запер его в шкафу. Смотрели мы одну программу раз в неделю, даже не помню уже какую. Не знаю, хорошая ли это была идея. Когда лишаешь человека чего-то, прячешь от него что-то, это становится для него особенно важным. Но сейчас моя дочь вообще не смотрит телевизор, он ее не интересует. Она смотрит кино, но не телепрограммы. Ее дети, мои внуки, также не смотрят телевизор.

Сергей Сычев. А вы сами смотрите кино?

Годфри Реджио. Очень редко хожу в кинотеатр. Иногда смотрю кино по телевизору, как фон. Вообще, по ТВ я скорее предпочту посмотреть футбольный или баскетбольный матч, что-то из реальной жизни. Вот и всё. Я не синефил.

Сергей Сычев. Чем вы любите заниматься кроме кино?

Годфри Реджио. Люблю гулять. Сейчас мне тяжеловато, я не в лучшей форме. Люблю бродить за городом, где нет людей. Я живу в пустыне, возле потрясающей горы. У нас такие называют столовыми горами,

они высокие, но их вершины абсолютно плоские. Мне нравится взбираться на них по грунтовым дорогам, пару раз в неделю я езжу туда на машине и просто провожу там время в одиночестве. Но в основном я работаю у себя в студии, в старом гараже с высоким потолком. Я много читаю, размышляю о будущих фильмах.

Сергей Сычев. Вы говорили, что любите русскую литературу. Упоминали Достоевского.

Годфри Реджио. К сожалению, я не могу читать русские книги в оригинале. Завидую вам, я бы очень хотел уметь говорить по-русски. Когда я слышу русскую речь, она кажется мне более ритмичной, выразительной, артикулированной, поэтичной, чем английская. Иногда я слушаю русскую поэзию. И хотя не понимаю смысла, я чувствую ее, она сообщает мне некую энергию.

Сергей Сычев. Может, вы расскажете о проекте, над которым собираетесь работать в ближайшее время?

Годфри Реджио. Я только что закончил сценарий неосказки для детей (и взрослых, в которых еще живет ребенок) под названием «Однажды во времени» (Once Within a Time). Это история о среде, в которой мы живем; о том, как запечатлеть голос Земли, которая говорит нам о том, что мы с ней делаем. Я считаю важным поговорить об этом с детьми, поскольку взрослые сейчас уже практически не способны услышать что-либо. В этой картине у меня – впервые – появятся рассказчик, декорации, два героя, антигерой. Конечно, это будет взгляд на реальный мир, просто я решил избрать сюрреалистичную, гиперреалистичную манеру повествования. Рассказчик – актер, учившийся на буффона, шута, в Париже и Италии. Более современный аналог буффона – мим. Он будет использовать язык мимики, жестов, взглядов. Расскажет историю невербальными средствами – используя «маски», язык тела. Потрясающий артист, настоящий профессионал, он – как классическое музыкальное произведение: каждое движение прекрасно, в совершенстве отработано и продумано. Антагонист и два протагониста – глухонемые из Израиля, отец и двое детей. Я в жизни не встречал еще людей, умеющих столь четко выражать свои мысли. Они могут передать то, чего не выразить никакими словами, и им есть что сказать. Они – как джазовые композиции. Поразительные люди. Сейчас живут в Нью-Йорке, по происхождению русские. Их предкам пришлось бежать из России, их дети родились в Израиле. В этой семье все глухонемые. При этом, как я сказал, они прекрасно умеют выражать свои мысли. Антигерой фильма – грубый и невнимательный отец, и в какой-то момент один из детей возьмет на себя роль взрослого, а отец фактически станет ребенком. Они поменяются ролями. Главным местом действия станут песочные часы. Мы построим огромные часы, и сцены будут разворачиваться внутри их стеклянного корпуса.

Сергей Сычев. Вы уже примерно знаете, когда этот фильм будет закончен?

Годфри Реджио. Работа займет примерно два года и три месяца. Но сначала я должен найти средства на производство. Это будет непривычно

дорогой для меня фильм. Кое-что у меня есть уже сейчас, но я не могу использовать эти деньги, пока не получу полноценного финансирования. У меня есть и дистрибьютор, что удивительно, ведь фильма еще нет.

Сергей Сычев. По-моему, это нормально.

Годфри Реджио. Нет, по крайней мере, для меня. У меня также есть и продюсер, он много работал с Томми Ли Джонсом, продюсировал картину Джона Хьюстона «У подножия вулкана» и еще множество фильмов.

Сергей Сычев. Каков бюджет вашей картины?

Годфри Реджио. Восемь миллионов долларов. Сейчас у меня есть примерно треть, два с лишним миллиона. Для меня это заоблачная сумма. В картине будут задействованы более сотни детей, нужно будет строить декорации, нанимать актеров, снимать в реальном мире, будет много мест съемки, нужно также найти художников, которые помогут нам разглядеть то, что человеческому глазу без их помощи не увидеть, например электромагнитные волны. Все это стоит денег. И долгой нелегкой работы…

Перевод с английского Елены Плисовой

Годфри Реджио:

«ПРОБУДИТЬ ПЕРВОБЫТНОЕ НАЧАЛО»

Мастер-класс Годфри Реджио в рамках 36-го Московского международного кинофестиваля (26 июня 2014 года).

Годфри Реджио. То, что я буду говорить сегодня, – лишь моя субъективная точка зрения. Я не стремлюсь ничего вам навязывать, не хочу, чтобы вы думали, что я говорю нечто особенное, выдающееся. Но, возможно, мое мнение окажется для вас неким стимулом. Будьте осторожны с теми, кто называет себя наставниками. Надеюсь, каждый из вас в итоге станет сам себе наставником.

Я хочу поговорить о сумерках реальности. Пятьсот лет назад испанский корабль подплыл к берегам Флориды. Тогда произошла первая встреча испанцев с коренными жителями Америки, которых мы называем индейцами. Команда корабля была очень взволнована, поскольку это был первый контакт с людьми, которых они никогда прежде не видели. Испанские завоеватели – или исследователи – облачились в свои лучшие одежды, надели доспехи, хорошо подготовились к встрече, приготовили дары. Они сошли на берег и пошли в деревню, где жила примерно тысяча индейцев. Каково же было их удивление, когда они, торжественно и с гордым видом войдя в деревню, готовые приветствовать местных обитателей, увидели, что никто из индейцев их даже не заметил. Они стояли у всех на виду и при этом оставались невидимыми.

Подобное происходило не только в Америке, но и в Индонезии, Австралии и других странах, где завоеватели и путешественники из Европы встречались с коренными жителями. Они были там, но при этом оставались незамеченными. Не только слепые могут быть лишены способности видеть. Мне кажется, мы сегодня стали похожи на тех коренных жителей Америки. Мы не видим того, что перед нами, того, что уже стало для нас таким нормальным, привычным, само собой разумеющимся. Мы не слепы и все же потеряли способность

видеть. Мы воспринимаем наш мир через язык, на котором говорим. Но, на мой взгляд, как это ни трагично, наш язык, тот язык, на котором говорит весь цивилизованный мир, больше не способен описывать и отражать реальность, в которой мы живем. По-моему, это настоящая трагедия.

В 1900 году в мире насчитывалось более тридцати тысяч языков и диалектов. Сегодня, в 2014-м, их уже меньше четырех тысяч. Я могу ошибаться в цифрах, но в целом масштабы сокращения именно таковы. Также скажу, что в 1900 году население планеты составляло 1,9 миллиарда людей, сегодня – почти 7 миллиардов. Мы видим обратную зависимость. Чем нас больше, тем меньше языков у нас остается. Происходит языковая гомогенизация. Приведу высказывания двух людей, гораздо более проницательных, чем я. Элиас Канетти, нобелевский лауреат, настоящий гений, сказал: «Внезапно, само того не заметив, все человечество покинуло реальность». А вот слова Эйнштейна: «Рыбы едва ли когда-нибудь осознают, что такое вода».

Сегодня моя речь будет похожа на звериный рык, но я хочу объяснить, откуда исходит это рычание. В анималистической мифологии говорится, что, когда у матери-львицы детеныши рождаются мертвыми, она рычит на них, пробуждая в них жизнь, заставляя их сердца биться. Запомните эту легенду и поймите, что красота – путь к истине, красота – это способ провокации, а не успокоительное. В греческом языке слово «красота» происходит от слова kalos. Платон, кажется, в диалоге «Тимей», отмечает, что этимология этого слова восходит к слову kalleo – «взывать, провоцировать». Думаю, это очень точное наблюдение. Я хочу сказать, что красота, искусство – не некий продукт потребления, не декоративный элемент; это нечто, что вас провоцирует, выводит из равновесия. И я надеюсь своим рычанием пробудить в вас дикое, первобытное начало.

У Гомера есть прекрасное и очень мощное высказывание: «Огонь – их величие, их порок». Прошу прощения у Гомера и позволю себе чуть переиначить его слова: «Технологии – наше величие, наш порок». Надеюсь, мои рассуждения о технологиях как-то спровоцируют вас. Глядя на историю нашей планеты, на жизнь человеческих существ на ней, я вижу три эпохи: эпоху природы, эпоху цивилизации, культуры и эпоху технологий. На мой взгляд, эти технологии – самый недопонимаемый сегодня феномен. Я хочу поговорить о новой terra firma, о той территории, на которой мы все живем и которая тем не менее скрыта от нас.

Человек – творение природы; и если природа радикально меняется, так же меняемся и мы. Мы – дети природы, она нас породила. Приведу ряд сопоставлений, чтобы яснее выразить свои мысли. Я расскажу о старой природе – о мире и Земле, и о новой природе – технологиях. Старая природа есть дыхание; новая природа – бездыханна. У старой природы есть горизонт, новая природа лишена его. Старая природа – anima mundi; новая природа – techno mundi. Старая природа

реальна, новая – виртуальна; в старой природе есть времена года, в новой природе – программное обеспечение. В старой природе – слово, в новой – цифра. Старая природа непосредственна, новая – опосредована; старая природа – таинственность, новая – уверенность, точность и достоверность. Старая природа – это истории, новая – виртуальные хранилища информации. Старая природа – память, новая – данные; старая природа органична, новая – синтетична. Старая природа – солнце, новая – энергетические компании. Старая природа – естественная среда, новая – технологичная среда. Старая природа – люди, новая – киборги. Это мы с вами.

Приводя все эти сравнения, я пытаюсь сказать, что старая природа существует на планете, а новая природа – уже за ее пределами. Старая природа – Земля, новая природа – неизвестная голубая планета. Для меня эта голубая планета – новый, очень мощный образ, символ технофашизма. Я режиссер, я хочу знать, откуда берется то или иное изображение. Образ голубой планеты был запечатлен не человеком, он внеземной. И мы сами уже вне нашей планеты. Лозунг нового мира – «В единении – сила». И эти слова нам знакомы. Но лозунг старого мира, старой природы – «В разделении – сила». Старый мир строится на сообществах, благодаря им он функционирует. Эти сообщества гетерогенны, разнородны; сообщества же нового мира – гомогенны, однородны. Я не раз бывал в Москве, но сегодня я вижу совершенно другой город, не похожий сам на себя. Он – продукт глобализации, лосанджелизации мира.

Присмотримся повнимательнее к технологиям. Большинство считает, что они нейтральны; что их ценность определяется нами самими, той пользой, которую они нам приносят. Так считают в правительствах, в университетах, это общепринятая точка зрения. Я отвергаю ее. Мы не используем технологии, не контролируем их; мы дышим ими, они – наш воздух, новая жизненная среда, всасывающая в себя все вокруг, неподвластная нам и неконтролируемая. Я считаю, неверно говорить о воздействии технологий на окружающую среду, на действия правительств разных стран, на возникновение и ход войн, религию, экономику, культуру и прочие сферы. Дело не в этом. Сегодня все существует в сфере технологий, внутри них. технологии – всепоглощающий императив, двигатель, к которому мы намертво пристегнуты.

В свое время я был членом религиозного ордена. Существует феномен таинства, это высшая форма магии. Оно способно превращать одно вещество в другое. Я вижу: у некоторых из вас на пальцах обручальные кольца, символизирующие вашу преданность, любовь и верность супругу. Пары часто носят эти кольца. Но ведь это лишь символ, сам он ничего не создает. То, что мы раньше могли говорить о святых таинствах, сегодня применимо к технологиям. Мы организуем, упорядочиваем мир в соответствии с неким образом. Технологии преображают мир по своему образу и подобию. Они обещают нам многое, становятся для нас единственной, самой главной истиной. Ницше

«Накойкаци»

сказал, что искусство нам дано для того, чтобы не умереть от истины. Мы наделены чувственным восприятием, у нас есть зрение, обоняние, мы можем прикасаться, чувствовать вкус; мы сливаемся с окружающей нас средой, становимся с ней единым целым. И сейчас мы сами становимся технологиями, среди которых живем. Несомненно, мы то, что мы делаем. Мы – это наш привычный уклад жизни, который мы сами создаем.

Маркс сказал, что бытие определяет сознание. Я слегка перефразирую его слова и задам вопрос: разум, сознание определяет наше поведение или же поведение определяет состояние нашего сознания? И хотя многие считают, что главенствует в нас разум, я убежден, что именно поведение определяет наше сознание. Мы – пленники привычного уклада, заложники рутины, обыденности.

В начале 1990-х годов в городе Альбукерке, штат Нью-Мексико, к людям обращался далай-лама. Он произнес прекрасную речь перед несколькими тысячами слушателей. Одна женщина задала вопрос: «Какое дело в жизни самое главное? Чем мне следует заниматься?» «Самыми обычными делами», – ответил далай-лама. Как показывают пример компании Apple и, возможно, полученное вами образование, технологии сулят нам комфорт, счастье и богатство. Однако по сути своей технологии – это власть, контроль и конформизм. Цена, которую мы все платим, гонясь за технологическим счастьем, – разрушение планеты, смерть живых существ, населяющих ее и живущих с нами бок о бок. Мы идем на это, стремясь утолить нашу жажду большего. Мы ненасытны, сегодня наша главная молитва: «Дайте нам больше, еще больше». Я воспринимаю сферу технологий скорее не как научное достижение, а как религию, доктрину, систему взглядов. Загляните внутрь себя – и вы непременно обнаружите тому доказательства.

Мы все инфицированы различными «измами»; возможно, наша свобода заключается в способности сказать «нет» технологическому императиву. Кажется, от технологий никуда не скрыться, они – наша

«Душа мира»

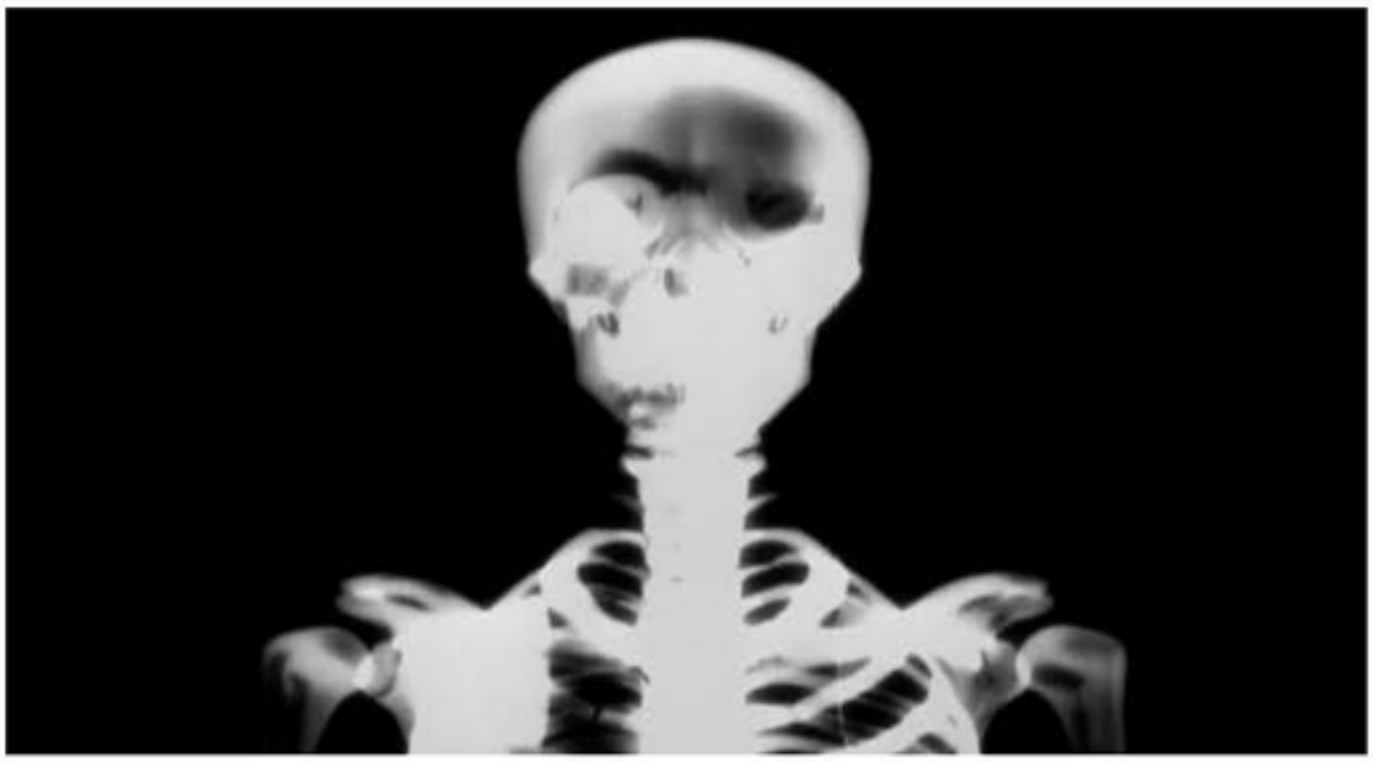
судьба, наш рок. Но еще древние греки показали нам, что любой рок можно преодолеть – путем сопротивления, бунта, отстранения. Слово «нет» может стать мощнейшим орудием. Я считаю, что наиболее важной для нас ценностью сегодня может стать способность отрицания.

Я кинематографист. До наступления цифровой эпохи я работал с пленкой, с негативами. Позитив получается уже из негатива. Надеюсь, однако, что мои слова не подействовали на вас слишком отрицательно, не лишили вас надежд. Я хотел бы провести четкую границу между надеждой и безнадежностью. Моя надежда – несозданное будущее. Безнадежной мне представляется жизнь в будущем, укорененном в настоящем. У тех из вас, кто хочет действительно творить собственную жизнь, есть возможность жить в еще не созданном, неведомом будущем. Увязание же в будущем-настоящем видится мне воплощением безнадежности.

Те, кто знаком с моими фильмами, знают, что диалоги и вообще слова в них отсутствуют. Но это не потому, что я не люблю слова и язык. Я уже говорил ранее: я считаю, что наш язык не описывает нынешнюю реальность, поэтому я создаю фильмы без слов. Наполеон как-то сказал фантастическую вещь: одно изображение стоит тысячи слов. Я отвергаю это заявление. Я хочу показать тысячу изображений, чтобы выразить мощь одного слова. Слова, которое, возможно, позволит заново описать мир, переименовать реальность.

— Почему все произошло так быстро? Почему эти пластиковые коробочки, гаджеты и проводки так стремительно захватили нашу реальность и даже получили контроль над нами? Все мы читали роман «1984», в котором описано подобное контролируемое, безжизненное будущее. Почему мы поддались на эту уловку?

Годфри Реджио. Рождаясь, мы, как правило, полагаем, что мы приходим в этот мир. Но я бы взглянул на это иначе. Когда мы рождаемся, мир рождается в нашем сознании. Мир постоянно ускоряется, бешеными темпами ускоряется. Дело не в вас и не во мне, а в технологиях. Вы



«Накойкаци»

помните красивую и страшную историю, рассказанную Мэри Шелли в романе «Франкенштейн». Это не голливудская сказка. Прекрасная девушка еще много лет назад осознала, что мы способны создать монстра, который заживет своей самостоятельной жизнью и обретет власть над нами. Мы, человеческие существа, очень хрупки. Наша красота именно в этой хрупкости и несовершенстве. Технологии не знают границ, они, несомненно, превосходят нас в скорости и эффективности. Мы делаем шаг, технологии за то же время – миллион шагов. Почему все происходит так быстро? Дело не в нас, а в технологиях, с которыми мы связаны и которые сегодня стали движущей силой всей планеты, мировым уравнителем, сплавляющим всех в одно племя, направляющим нас в русло единомыслия. Это и есть мировой технофашизм.

— Сможем ли мы жить без слов? И не превратится ли человечество в роботов, разучившись, потеряв возможность передавать друг другу мысли вербально?

Годфри Реджио. Хороший вопрос. Мое мнение: мы уже приближаемся к этой стадии, превращаемся в роботов. Поскольку, как я говорил, мы становимся единым целым с той средой, в которой живем. Эта среда пронизывает все вокруг, но она невидима, мы воспринимаем ее как нечто совершенно нормальное и естественное, привычное. И мы становимся киборгами. Не теми из научно-фантастических романов, а подлинными плодами изобретательной и изощренной науки. Это огромная трагедия.

— Знакомы ли вы с творчеством режиссера Владимира Кобрина? Если да, то считаете ли вы, что эксперименты Кобрина с изображением были предтечей цифровой эпохи? Если нет, то как вы оцениваете творчество авангардистов, новаторов кинематографа 70–80-х годов в разных странах? То, что для них было прорывом, открытием, чем-то абсолютно новым, сейчас коммерциализировалось и стало повседневностью, тиражируемой телевидением и другими СМИ.

«Коянискаци»

Годфри Реджио. С творчеством этого режиссера я не знаком. Что касается второго вопроса, вы очень точно подметили суть того, что сейчас происходит. В свое время, когда мы работали над фильмом «Коянискаци», я решил использовать покадровую съемку; я выбрал ее как манеру повествования, как язык выражения моих идей. Сегодня, включая телевизор, я вижу, что, возможно, те мои находки так или иначе используются теми, кто просто хочет заработать на них. Это отражает общую тенденцию нашего времени: если есть возможность что-то коммерциализировать, почему бы этого не сделать. Я наблюдал, как в 1960-е хиппи сами шили себе нелепые наряды, а десять лет спустя все крупные компании начали выпускать одежду «в стиле хиппи». Так что будьте осторожны с хорошими идеями и проектами.

— Мы живем в культуре гиперстимуляции. Мне кажется, что сегодня все усилено сверх меры. Цвета, изображения, которых не найдешь в природе. В пище – усилители вкуса. Пластические операции делают формы человеческого тела более яркими, резкими, крупными. Музыка звучит на таком уровне громкости, на котором мы не можем ее нормально воспринимать. Видите ли вы такую тенденцию и связанные с ней проблемы? Как люди искусства, художники, могли бы вернуть всем чувствительность?

Годфри Реджио. Ответ уже заключен в вашем вопросе. Чем спокойнее и тише человек, тем чувствительнее он становится, тем более тонко и остро начинает ощущать окружающий его мир. Мы живем в мире, который буквально душит нас развлечениями. Эта одержимость развлечением, стремление к «технологическому счастью» ведет нашу планету в тупик. Так что я полностью с вами согласен. Немного отвлекусь от вопроса и скажу, что русский язык мне кажется намного более ритмичным, поэтичным, выразительным и человечным, чем тот, на котором говорю я. Я завидую вам. Я большой почитатель творчества Иосифа Бродского, оно очень значимо для меня. К сожалению, я не владею

русским языком. У меня есть аудиозапись, на которой он сначала читает свои стихи на английском, а потом на русском. Я понял смысл, прослушав стихи на английском, но гораздо более сильное впечатление они на меня произвели, когда он читал их по-русски, несмотря на то что я не понимал ни слова. Бродский практически пел стихотворения; это было незабываемо. Спасибо вам.

— Скажите, вам удалось найти слово, которым вы хотели бы переименовать реальность? Это слово со старой планеты или с голубой?

Годфри Реджио. Нет, этого слова я не знаю, не могу найти его. Как я говорил, я здесь, чтобы провоцировать вас, как та львица своих мертвых детенышей. Это их жизнь просится наружу, это их воля, а не львицы. Простите за эту метафору.

Я подумал еще вот о чем. Это довольно смелое предложение. Я бы посоветовал вам стать «полезными безработными», это может быть выходом: лучше создавать свой собственный мир, чем быть в услужении у кого-то, отдавать свою красоту и идеи какой-то машине или тому, кто стремится лишь получить прибыль. Право на «полезную безработность» может быть ключом к ответу на многие вопросы.

— Вы сказали, что задаете вопросы, а не даете ответы. И все же, если пофантазировать, представьте, как выглядела бы планета через сто лет, если бы вы решали, что на ней будет?

Годфри Реджио. Я отвечу фразой из философии дзен-буддизма. Я бы прыгнул – в надежде, что где-нибудь раскроется сеть, которая меня подхватит. Спасибо вам.

Перевод с английского Елены Паисовой

Александр Ершов, Татьяна Богатырева

ВЫШКА

Киноповесть

Живите в доме – и не рухнет дом.
Арсений Тарковский

Александр Ершов (родился в 1988 году в Ленинграде) — режиссер, сценарист, актер. Окончил Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения (2010, мастерская режиссуры игрового кино Искандера Хамраева). Работал как второй режиссер, режиссер монтажа и режиссер-постановщик второй группы на многих телесериалах и фильмах, среди которых, в частности, «Все началось в Харбине» (2012, режиссер Лео Зисман), «Лимузин» (2013, режиссер Роман Ершов).

Богатырева Татьяна – кинодраматург. Окончила Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения (2011, мастерская Николая Винокурова). С 2011 года – аспирант СПБГУКиТ, (специальность – киноведение). Дважды лауреат конкурса «ИК» «Личное дело» – за сценарии «Я умею вязать» и «Беженцы» («ИК», 2011, № 1 и № 5) и «Море в тебе и с тобой» («ИК», 2013, № 3). Дипломант X и XI Международного фестиваля студенческих фильмов «Питеркит», V литературного конкурса «Новая детская книга» (сценарий «День матери», 2014), лауреат российско-болгарского конкурса «Славянское братство» (сценарий «Про Бога, конец света и мятные пряники», 2014). Автор книги сценариев «Марианская впадина» (диплом премии «Молодой Петербург»). Автор сценария фильма «Я умею вязать» (2013, режиссер Надежда Степанова).

I

Вышка – узкое высокое строение, площадка на высоких столбах и т.п., имеющие специальное назначение.

На лестнице было темно. В квартире – светло. На стыке двух реальностей – реальности квартиры и реальности лестничной клетки – образовались полосы света. Егор смотрел, как по его квартире ходят будущие жильцы. Он представлял собой удивительные для человека в его положении незаинтересованность и апатичность. Ему было неинтересно слушать то, что говорили ему люди, стремящиеся поселиться в его квартире. Он ничего не жаждал и никуда не спешил. Он вообще был не уверен, что ему нужно сдавать квартиру, если честно.

Больше обычного раздражал запах хлорки. Устало смотрел на детей, не вглядываясь в лица. Вел занятие и думал о том, что хочет вырваться, но все непонятно – как вырываться, откуда, а главное, куда и зачем. Вот есть у тебя клубок, а с какого конца разматывать, неизвестно.

Среди всех из всех групп Саша был любимчиком, поэтому они и конфликтовали.

Саша стоял на тумбе и прыгать не хотел, трясся и умоляюще смотрел на Егора. И не уходил. План сбивался – за Сашей образовалась очередь более храбрых пловцов.

– Слезай, – не выдержал Егор.

Саша выдохнул и посмотрел почти что с собачьей благодарностью. Так и слез. Будущий чемпион.

Снова звонила мать.

После занятия поплавал сам. Плавать просто. Есть левый бортик, есть правый бортик, главное – правильно дышать. Всё.

Егор увидел ее через пять минут после того, как вошел на территорию зоопарка. Она стояла перед вольером с волком, просунув в клетку пальцы. Он смотрел на нее и чуть не наступил в кучу собачьего дерьма на середине тропинки.

– Бля**.

Она равнодушно передернула плечами.

– Так меня еще никто не называл, – сказала.

– Да я не о тебе.

– Ну спасибо тогда.

Волк там был только один, старый, спокойный. Зверь не обращал никакого внимания на стоящих возле его клетки Егора и девушку.

Егор смотрел на нее, она – на волка, искоса – на Егора. Он подошел вплотную к клетке. Глядя на волка, сказал:

– Ты не боишься, что пальцы откусит?

– Мне не откусит. Тебе – откусит.

Девушка была не то чтобы красива. Завораживало ее спокойствие, отрешенное и усталое.

Маша.

Они пошли смотреть фильмы. Не в кинотеатр, Егор не захотел: в кино темно и надо молчать. Вместо этого нашел кафе, где устраивали кинопросмотры. Людей там было видно. Ему нравилось наблюдать за чужой жизнью.

Нарочно сел так, что вместо экрана ему было видно Машу. Полтора часа смотрел, как она смотрит фильм.

А Маша смотрела на экран, старательно силясь при помощи фильма что-то для себя понять.

На экране суровый молчаливый киллер дружил со своим фикусом. Егор прекрасно его понимал.

Потом он пришел домой и сел в кресло. Как Леон из того фильма Бессона. Сидел до утра, потом пошел в бассейн. Брился прямо в душевой, пока вокруг бегали дети. Было неудобно, мешало запотевшее стекло. Дома заставить себя бриться не мог. Будь его воля – он бы и ночевал в бассейне.

Смотрел на детей, а думал про Машу. В свои двадцать лет Маша обладала пофигизмом буддистского масштаба. По ее словам, работа была таким специальным местом, где ты тратишь время, а тебе в компенсацию за полученный ущерб дают зарплату. Она продавала лифчики в магазине женского белья уже два года и была вполне довольна. Вышки у нее, как и у Егора, не было.

Он почувствовал спокойное, уверенное с ней родство. Ему было интересно ее изучать. Вспомнил, как она смотрела фильм: встала и пошла курить на середине. Шепнула Егору: «Валим», когда фильм почти уже подходил к концу.

Каждые десять секунд в любое время суток Маше приходили эсэмэски и уведомления «ВКонтакте». Он предложил: давай отключу там в настройках. Маша посмотрела на него, как на душевнобольного, и вернулась к переписке.

Она жила в большой темной квартире в старом фонде. Когда Егор впервые к ней пришел, ужином кормить его не стала – скорее всего, ей было лень.

Коридор напоминал коммунальный: длинный – до развилки между кухней и ванной. Маша щелкнула выключате-

лем, и Егор обратил внимание на частичное отсутствие обоев возле двери. И бог бы с ними, но обои отсутствовали мало того что частично – справа есть, а слева нету. Зияли они зигзагами, будто бы в коридоре резвился молодой тигр.

Помимо Машиной комнаты были еще две, обе плотно закрыты. Мрачноватое место. Да только самого Егора ожидало ладно бы мрачное – жуткое. Его дом.

Егор наблюдал, как Маша привычным движением отлепила от блюдца целую горсть ссохшихся пакетиков и, запихнув их в заварник, залила кипятком.

– Тут гостиная есть, – сказала Маша как бы между прочим. Как будто мысли прочитала.

Егор посмотрел с плохо скрываемой благодарностью. С облегчением.

«Гостиная» – это Маша комнату так называла, а на самом деле это была ничейная комната, словно из другой эпохи. И время там по-другому текло. Егор посмотрел на ковер, висящий на стене. С ковра на него смотрел тигр. Вспомнился коридор.

Лежал в темноте в чужой комнате и смотрел на Танину страницу «ВКонтакте». Ни новых фоток, ни статусов, ни обновлений. Уже было собрался написать Маше эсэмэс в соседнюю комнату, потом понял: глупо это.

Он загуглил в Интернете: «сколько человек может не спать». «48 часов», – ответил Гугл. «Сколько человек не может спать» – продолжил Егор. Оказалось, что несколько миллионов.

Ночь они провели втроем – Егор, телефон и Гугл.

Утром стало легче. Пошел в ванную. Маша бродила по кухне, держа на вытянутых руках ноутбук. «Чё им жалко, что ли! Запаролить решили, жопы!» – на соседей ругалась беззлобно.

В ванной оказалась девушка с почти идеальным телом – с тем самым правильным количеством недостатков, чтобы не портить общее впечатление. Видно это было прекрасно, потому что шторки в ванной, как и щеколды на двери, не было.

Кричала она громко. А гелем для душа швыряться не умела, промахивалась.

Егор чинил дверь. Девушка материла на кухне Машу. Уже не тем пронзительным криком, что он слышал в ванной, но с интонацией праведного возмущения.

Маша отвечала свое стандартное: «Пофигу».

Аня. Сестра.

Он чувствовал некую неуловимую схожесть между храмом и бассейном. Чистота, тишина и акустика. Вместо фресок – облупившийся кафель. Ему нравилось, честно, без дураков. Окружающим было непонятно. Ни тебе вышки, ни работы по специальности – думали, зассал, не справился, сам себя ограничил.

А ему – нравилось.

Потом Таня ушла.

Остался только бассейн с трещинками на кафеле в душевой и облупившимися фресками с изображениями старых героев несуществующей уже страны.

Смотрел на воду. В бассейне она всегда голубая, прозрачная, неживая совсем. Вспомнил Аню – у нее была неестественно прямая спина, как будто она все время сосредоточенно следила за осанкой и была в напряжении. Но запомнилось ему другое – то, как поменялись ее серые глаза. Она тогда ругала Машу, а смотрела на Егора. В упор. И глаза ее стали яркими, как голубика.

Сам на себя разозлился – вот так вот люди, сами того не ведая, и влезают без мыла в жизнь друг друга. Вот так вот

и впускаешь, пусть и бессознательно, человека в свою жизнь, мирясь с тем, что ему все-таки находится в ней место.

Аня подписывала в холодильнике еду. Непонятно чем занималась. Выходила из комнаты всегда при полном параде. Бесшумно уходила и бесшумно возвращалась. Дверь в ее комнату всегда оставалась закрытой.

Маша поясняла: «А пофигу».

Они ходили в магазин и покупали продукты. Каждый раз Маша уносила с собой из магазина конфеты «Эм энд Эмс» – то желтую, то коричневую пачку, за которые она не платила. Он молчал, хотя видел, что она видела, что он видел, и тоже молчала.

Егору казалось, что если оттянуть вечно оттопыренные карманы ее куртки, то оттуда посыплются конфеты – как легкие цветные камушки.

На кухне Егор готовил Маше ужин. Маша была не против – в глазах благодарность.

При свете дня, проводя время рядом с ней, изучая ее, Егор чувствовал себя нормально. По крайней мере, выносимо.

Ночами же Егор смотрел в темноту сухими горячими глазами. Темнота смотрела на него в ответ и улыбалась.

«Привет, Егор», – говорила темнота.

Иногда ему казалось, что он слышит глухой, едва различимый хохот.

А когда Егор закрывал глаза, он слышал свой собственный вой.

Маше в киноклубе очень понравилось. Сама даже в Интернете посмотрела, когда будет следующий показ. И сама Егора идти с ней уговорила.

Приехав после бассейна, долго звонил в запертую дверь. Кинул сумку на лестницу, пошел бродить возле дома. Круги наворачивал.

Боялся встретить кого-то из знакомых. А так, если и встретит, то сразу же понятно: он спешит, не с руки ему стоять и лясы точить. После третьего прохода мимо одного и того же подвала с вывеской «24 часа» Егору надоело, и он пошел домой. Вот тут и позвонила Маша.

Когда она пришла, веселая и виноватая («Ну, чувак, ну изменились планы, не успела, что такого, щас-то я здесь»), и уговорила его остаться и поужинать (Егор купил еду, Егор пошел готовить еду), они сели за стол. Вот тогда на кухню вошла Аня.

Вошла и спокойно посмотрела Егору в глаза.

Она была дома. Она просто не хотела открывать дверь.

В этой квартире ему было лучше, много лучше, чем дома. Мешало одно – было душно. Егор открывал форточки везде, где только мог: в комнате, где он ночевал, на кухне.

Но это не помогало. Хотелось раскрыть грудную клетку и впустить воздух в легкие.

Но там форточки не было.

Торрент грузился медленно. Маша сидела на кухне, с ногами забравшись на стул, словно рассерженный воробей, материлась на ноут.

Пошел в ванную. Надел на руки носки. Усмехнулся, отметив особенно оригинальное замечание в адрес компа, долетевшее с кухни.

Аня стояла сзади. Смотрела на него. Посмотрел – в зеркало – в ответ. Она опустила глаза и, глядя на кучу одежды у его ног, неожиданно заявила, что он не может пользоваться стиральной машиной. Запретила типа. Нелепо сказала и сама поняла, что получилось совсем уж как в детском саду.

Ушла. Думала, наверное, что пойдет за ней.

Он не пошел.

Он понял, что живет с сестрами, только когда Аня его об этом спросила. Не задумывался даже об этом – до.

А вышло так: Маша, как и он, делила свою жизнь на зоны, как разделы в папке с документами. У нее были раздел «работа в магазине белья», раздел «тусить с Егором» и еще раздел «тусить со всеми остальными».

У Егора было меньше разделов, вернее, всего два – «Маша» и «бассейн».

Непонятно, кто у кого этому научился, а может, оба просто совпадали друг с другом в этом своем убеждении. В любом случае это называется невмешательством в личное пространство – мы пойдем с тобой в магазин, ты сопрешь там шоколадку, я не буду тебя останавливать.

И как-то спокойно так поэтому и получилось. Ели на ужин макароны по-флотски, а потом Маша собралась в клуб, потому что хотела. Предложила Егору, а он не хотел. Ну она и пошла.

А о том, что Егор при этом остался ночевать в чужой квартире, когда сама хозяйка пошла по своим делам, они както оба не подумали.

Он мыл посуду, когда на кухню вошла Аня.

– У тебя что, дома своего нет?

– Есть, а что?

– А тебе что?

– Мне – ничего. А тебе?

– А я здесь живу.

Логичный тупик. Егор промолчал. Потом буркнул независимое:

– Ну и?

– И ты типа тоже.

Аня смотрела на него, и в тот момент в глазах ее он прочитал что-то знакомое, но забытое и потому теперь неуловимо непонятное. Как будто это с тобой точно уже было, но ты не можешь никак вспомнить когда.

– Пошел ты… – устало сказала Аня.

Сидел на кухне, думал: а действительно, на каких правах он тут живет? Злился на Аню – вот так вот всё и портят окружающие люди. Берут и нарочно спрашивают – как сапогами проходятся по чужой бережно выращенной клумбе.

Пошел в Машину комнату. Просто посмотреть, как живет человек, который не приводит в эту комнату гостей. А если приводит, ему все равно, что о нем подумают. В одном углу валялись гантели, в другом – коробочка из-под тампаксов. Бумажки «Эм энд Эмс» на новом изгвазданном айподе. Одежда от вешалок отдельно.

И посреди всего этого бардака дышалось легче. Как будто форточка была настежь открыта.

Егор включил настольную лампу и прилег на кровать. Захотел хотя бы ненадолго стать частью этой комнаты – комнаты, у которой есть жилец. Пусть не счастливый успешный человек, пусть человек, которому до гармонии с миром и с самим собой как до Луны, но зато – человек. Живой, настоящий, живущий.

А потом он заснул.

Снилось, как они с Таней спускаются по лестнице – огромной такой лестнице, точно кадр из «Потемкина», где падает детская коляска. Только во сне это была зима, а ступени были забиты многодневной наледью.

Хотел схватить Таню за руку, чтобы не поскользнулась, и только протянул руку – оказалось, что уже опоздал, это одно движение во сне, видимо, занимало гораздо больше времени. Схватил пальцами вместо ее руки пустоту. Смотрит: вокруг люди – а ее нет.

И очень страшно стало.

А потом догадался посмотреть вниз. Лежит она на спине у самого основания лестницы. Неправильно лежит, под страшным каким-то углом.

И летит Егор по этой проклятой лестнице вниз, торопится как может, и хочется ему закричать, позвать на помощь – мимо же люди проходят! А всё никак. И спуститься к ней никак не может, как будто увеличивается лестница и отдаляется Таня.

А она лежит на спине и на него, Егора, смотрит. Руки раскинуты. Как шарнирная кукла вывернутая какая-то.

Улыбается Таня и смотрит Егору в глаза. И Егор никак вдохнуть не может.

– Не волнуйся, – говорит она. – Ничего. Мне не больно совсем.

Проснуться – это резко вынырнуть, когда давление в ушах еще не отпустило, как будто ты еще на глубине. Вдыхает Егор в ужасе, и не понимает еще его сознание, что все кончилось, что он проснулся. И не знает Егор, где он находится. А рядом Таня лежит, живая Таня, теплая, хоть и не видно ее в темноте, дыхание зато ее ровное слышно – теплом отдается, через свитер даже.

«Господи, – думает Егор, – Господи».

Обнимает ее, держит крепко-крепко и где-то в глубине души понимает, что не она это. И поцеловать ее поэтому не может, прижимает только к себе и чувствует, как через свитер к его сердцу примыкает ладонь, и колотится его сердце вместе с этой хрупкой горячей ладошкой, вдох-выдох.

И такое он чувствует глухое горячее отчаяние, что – как в том сне – силится закричать, а не может.

И Маша тоже не кричала.

Совсем.

Утром, увидев Машу, с похмелья бродящую по кухне в трусах и майке, Аня подавилась чаем. Кожа у Маши, как и у сестры, была белая, почти фарфоровая. Засосы на ней аж светились своей синеватостью.

Так и застыли: Маша смотрела на раскрытую дверцу холодильника, Аня – на Машу.

Потом Аня перевела взгляд – застигнутый врасплох, возмущенный и тяжелый – на Егора, который вошел следом.

Так вот смотрели друг на друга в упор и вроде как говорили, только беззвучно:

– Чё ты?

– А ты чё?

– А тебе какое дело?

Маша внимания не обращала, пила водичку.

– Сама полезла – ну и вот чё: я тут живу, понятно теперь?

Не говорил, смотрел просто.

И вот на это Аня не нашла что ответить. Вышла молча. И стало в кухне тихо-тихо.

Только уведомления «ВКонтакте» щелк-щелк – активно так приходили.

Сашу все время забирали из бассейна последним. Иногда даже позже, чем уходил Егор. Саша привык и рубился в приставку. Не реагировал, считал это нормой.

Подошел к Саше, сел на лавку. Вроде как они вместе Сашиных родаков ждут. Саша воспрял духом: здорово ведь, честь какая!

Егор смотрел на бегающих по экрану Сашиной приставки пиксельных футболистов. Думал о том, что какая-то недоговоренность осталась, странная в своей логичности: Маша, когда утром на работу уходила, даже не пряталась от него, не закрывалась. А Егор все равно как будто виноват перед ней в чем-то. Еле у двери успел поймать: «Я это...»

– Проехали, Егор, – сказала Маша. Серьезно сказала. Улыбнулась потом сразу же: – Пофиг.

На том и порешили.

И непонятно было, чувствует Маша что-то или нет. Потому что была она очень сосредоточенная тогда, Егор это даже сквозь всю свою ночную отчаянную панику заметить успел. Такой сосредоточенной он видел ее только возле клетки с волками.

И вот поэтому – потому что снова в голове все путаться начинало – и сидел Егор рядом с Сашей. Потому что Саше нужно было дождаться родителей. А на самом деле это ему, Егору, это сидение на лавке еще больше было нужно. Мать считала, что единственный выход для Егора – найти девушку. Идти дальше. Приводила железный аргумент: посмотри, Егор, на меня: восемь лет как отец ушел, и что, хорошо одной, думаешь?

Это она такой гвоздик вбила заодно уже: Егор-то, раздавленный своим горем, тоже мать забросил, не хуже, чем отец. У отца хотя бы семья новая есть, уважительная вроде причина, а Егор даром что один чахнет – обиду свою из-за «загубленной» Таней жизни лелеет.

– Не могу, мам, – признался честно.

Открыл квартиру, а света нет. Длиннющий коридор, вообще ничего не видно. И за окном темно, льет как из ведра. Позвал Машу – нет ответа.

Пошел на ощупь. Голос. Вздрогнул. Это Аня, а где она – непонятно. Гром гремит, тень совсем рядом, близко – вздрагивает. Да это и есть она, Аня. И такое напряжение, словно две человеческие фигуры сами сейчас засветятся не хуже лампочек. Раз, два, три – и они уже рядом друг с другом, кожа не касается кожи, а кажется, что два больших гиганта – больше комнаты – прижались друг к дружке крепко, не расцепить.

Нащупал рукой стену. Любили друг друга стоя, в стену ее вжал – как бабочку еще живую прокалывают иголкой и нанизывают на бархатную ткань. Где-то треснуло стекло. Вспышка молнии озарила ему, что Аня очень красива, и снова все вокруг скрыла горячая темнота. А дождь лил и лил, и, когда они добрались до кровати, казалось, что они плывут где-то глубоко под водой.

II

– Высшая мера наказания.

Плавал после занятия – это в привычку уже вошло. Плыл себе и плыл и чуть не захлебнулся вдруг. Как будто, как правильно двигаться, забыл. И дыхание сбилось.

Посреди пустого бассейна.

Впервые он увидел ее в больнице. Она вошла в палату и поставила букет каких-то белых цветов у его постели.

– На кой черт мне эти цветы? – прошипел он тогда, то ли от раздражения прошипел, то ли от боли – ведь у него были сломаны ребра.

Она пожала плечами.

– Сейчас весна.

Он думал, таких медсестер не бывает. Сначала показалось, что она из какого-то другого века, где воздух в Петербурге такой чистый, что не надо ехать за город, чтобы вдохнуть.

Потом пришло новое ощущение. Будто Таня живет в какой-то еще реальности и эти две жизни происходят единовременно. Синхронное плавание.

Он тогда только дембельнулся и ничего не хотел. Не знал, куда себя деть. Все, что приносило ему хоть какое-то облегчение, – околофутбольные драки. Так он сломал ребро.

Старик на соседней койке буркнул что-то, насчет цветов этих несчастных проехался, как сплюнул. А ее – не коснулось. Она несла себя в пространстве. Это было похоже на плавание, только не упорное – спокойное и осознанное. «Наверное, она тоже не понимает, как можно не уметь плавать», – подумал. И заснул.

Когда проснулся – она уже стала частью его жизни, пока еще маленькой и незаметной. Но она была, уверенная и легкая. Настолько, что он даже рассказал ей об армии. О том, как они читали «Гарри Поттера» ночью в казарме. И еще о многом, даже о том, о чем он собирался молчать.

«Люди врут», – говорил Егор. Таня удивлялась, тихо, как и все, что она делала, но невероятно искренне. «Да что ты говоришь?» – округлялись ее серые глаза, и ему почему-то вспоминалось лето в деревне у бабушки.

То, что он изначально принял за присутствие сразу в нескольких реальностях, оказалось правдой всего лишь наполовину – Таня жила действительно в лучшем, ее собственном, мире, где не было наркотиков, никто не ругался матом, в армии не существовало штрафбатов и никто не был вынужден предавать. Ее мир разворачивался параллельно обычному, реальному пространству.

«Зачем?» – спрашивала Таня.

Зачем врать?

Действительно – зачем?

Оказалось вдруг, что он очень молод. Что ему всего лишь двадцать три. Он не знал, чем он хочет заняться. «Ловить детей, следить, чтобы они не упали. Как в «Над пропастью во ржи», – шутил.

Таня кивала головой, задумчиво и серьезно. «Чтобы не тонули», – говорила она и ставила чайник.

Так Егор попал в бассейн.

Он воспитывал: ее и детей. Детей – в бассейне, чтобы они не тонули, чтобы учились плавать. Все остальное время уходило на воспитание Тани.

«Наша Таня всех достанет», «Ты мое испытание, Таня» – придумывал стишки. Она смеялась, беззлобно. Вообще не умела обижаться.

Покупали ей одежду. Он менял ее под себя, переделывал то, что ему не нравилось. Она соглашалась легко. Но в то же время оставалась независимой – уходила в тот другой, свой, мир, куда Егору ходу не было. Эта недоговоренность между ними не мешала, в общем.

Таня всегда уходила под утро, не оставалась.

Неприятности начались с ее переезда, который никак не мог состояться: она не хотела жить у Егора, отказывалась, тихо и непреклонно. Любые аргументы разбивались о каменное «я не хочу». Почему – объяснить не могла или не хотела. Ссориться с ней не получалось, любой негатив отскакивал от нее, как тугой мячик от стены на теннисном корте.

«Ты хочешь жить в центре? Ну давай снимем жилье», – не понимал Егор и вновь слышал спокойное, любящее «нет».

«Нам надо делить время», – сказала Таня. Получилось чуть виновато: мол, она вроде как этого и не хочет, но вынуждена быть где-то, раздельно от него, Егора, делать что-то такое, чему нет места в Егоровой реальности.

Егор тогда разозлился – так и знал, что не бывает все идеально. Сначала кончается хорошее и начинается плохое, а когда заканчивается плохое – вот тут начинается по-настоящему плохое.

И тогда он нарочно сказал: «Делай как хочешь», потому что это только на

вид в этой фразе ничего страшного нет, а на самом деле это как дрессировать собаку. Или делать заведомо больно сестре, которая несет тебе цветы.

Она не выдержала и пришла первой. Спокойная, как и всегда, только румянец на щеках неестественный. «У меня есть проблема, – призналась. – Помоги мне», – сказала она.

Так он впервые оказался у нее дома, уже осенью.

Они жили вдвоем с матерью в большой четырехкомнатной квартире в центре. Еле сводили концы с концами, но сдавать комнаты мать не хотела. Танина мать не работала, у нее был рассеянный склероз.

Сидя на кухне с двумя как две капли воды похожими женщинами, Егор все понял. С самого детства он воспитал в себе качество находить проблему и незамедлительно ее решать. Он видел проблему и, еще не встав из-за стола, уже понимал единственно верное ее решение.

За один недолгий полный молчаливого презрения диалог с уставшей, разочарованной в жизни женщиной Егор узнал о себе много нового. Оказалось, что он настолько не уверен в себе, что не способен пробиться в жизни, о чем говорила брошенная им вышка. Он настолько безразборчив, что ему все равно с кем быть, лишь бы было кого использовать, о чем говорила его связь с покрасневшей – нервный румянец пятнами покрывал бледное лицо с высоким лбом – стоящей рядом Таней.

Мать звала ее Татой.

Егору хотелось встать и выйти. Он молчал.

Мы наймем ей сиделку. Что угодно. Обещай мне, что ты съедешь от нее. Это все, о чем я прошу.

После переезда мать донимала их эсэмэсками – так и повелось, что, придя домой со смены, Таня отдавала ему мобильник.

Отключать телефон она не решалась. Она боялась матери. Егор убирал телефон в задний карман. Это они придумали не сразу. Поначалу он никак не мог понять, в чем дело – почему она мрачнеет в кино, во время героической схватки Халка и Железного человека – ну не такая же она дура, чтобы сопереживать этой херне?

Потом он прочитал эсэмэски.

Он видел Танину мать беззубой шавкой, моськой из басни, которая лает на уверенно ступающего слона. Но он не был ее сыном.

Инстинктивно, как умеют только женщины, она даже на расстоянии вслепую находила больные места и безошибочно на них давила.

Она обвиняла Таню в отсутствии амбиций: у них обоих не было вышек. В том, что Таня продалась за кусок хлеба: видимо, в той советской России, в которой жила Танина мать, тренер в бассейне получал баснословные деньги. В том, что они откупились от старого больного человека: Таня навещала мать два-три раза в неделю, в остальное время с ней дежурила сиделка.

О них ходили слухи и сплетни.

Мать Егора была недовольна тем, что он тратит свое время и энергию на помощь чужому человеку. Он скрывал это как мог. Но Таня была женщиной – она умела на уровне чувств понимать то, что не проговаривалось на словах.

«Я не могу так работать», – плакала Таня. В больнице ее прозвали медсестрой, которая отказывается лечить собственную мать. Она не понимала – за что?

Он уговорил ее на временную меру. Уволиться.

Но засев дома, Таня страдала и не могла ничего решить. Цеплялась за него, как ребенок, который не хочет, чтобы родители уходили на работу и оставляли его одного в квартире. Он стал задерживаться на работе – начал уставать от нее и ее присутствия.

И снег все никак не мог пойти. Прятался в серых, нависших над городом облаках. Ждали осадков – получали морось.

В детстве Егор очень хотел собаку. Всем сердцем. Это была не блажь, а настоящая такая мечта.

Отец, выслушав за ужином просьбу, переглянулся с матерью, потер подбородок и сказал всего одно слово:

– Нет.

Егор, не привыкший к отказам, возмутился:

– Как так?

– Животное требует ответственности. А ты или покормить забудешь, или потеряешь. А если заболеет – плакать будешь.

– Не буду, – решительно помотал головой Егор.

– А надо бы, – прищелкнул отец языком. – Ты недостаточно серьезный.

Егор тогда не понял отца и обиделся на него сильно.

Егор смотрит на нее – спящую. Это потом, когда они оба проснутся и встанут, он станет сильным и взрослым – Егором, у которого есть цель и работа, Егором, который знает все ответы на все вопросы, главное – их правильно задавать. А сейчас он молчит и смотрит на Таню.

Ее халат висит на стуле. Белые простыни, белый халат на стуле, белый, мягкий свет, текущий в комнату из пыльного – надо помыть стекло – окна. Она открывает глаза и тихо смотрит на него. Взгляд ничем не отличается от голоса, он тоже может быть и тихим, и громким, и – то, что по-настоящему важно, – никогда не находит выражения в словах.

Она открывает глаза и смотрит, и Егор говорит, что все будет хорошо. И думает про себя, что действительно хорошо все станет только тогда, когда уйдет мать Тани. Что это правильно, и это – жизнь. А пока надо потерпеть.

Танина мать ушла весной, через год после их знакомства.

В начале лета Таня вернулась домой раньше Егора. На улице было душно.

Она плотно закрыла форточку и открыла газ.

III

– Высшее образование.

Довольство и интерес симулировать не пришлось – ему и вправду было спокойно. Как будто ничего и не изменилось и ничего такого, в общем-то, не произошло. Само получилось, очень естественно, что он в этой квартире теперь жил. Ночевал в комнате у Ани. Иногда уходил в нежилую комнату с тигром. Егор думал, что ему там самое место и есть, ничего в этой комнате не было, потому что ни времени, ни света – вакуум.

Сначала заходил к Ане. Они занимались сексом, потом лежали. И когда он после уходил спать в ничейную эту комнату, Аня ему ничего не говорила. Было бы легче, если бы хоть раз сказала «останься»: можно было бы тогда назло уйти.

Молчала.

Маша обоих игнорировала. Чувствовала себя преданной, наверное. Из ее комнаты все время воняло травой.

Он смотрел на то, как Аня идет с ним по улице, не одна идет, идет с за-

мечательным, самым лучшим на свете Егором – потому что видит его теперь через эти странные бабские очки, – и все ей нипочем. И даже не видит в силу этой своей влюбленности, что вот не нравится это Егору – когда так на весь белый свет свое сомнительное счастье показывают. Это поначалу ты думаешь, что нужно тебе такую – шлюху в постели и жену декабриста в быту. А потом оказывается, что тебе и за себя-то ответственность нести не хочется, не то что за еще одно живое существо.

Пошли в кино, только ничего из этого хорошего не вышло. Это по плану Егора было: вот так взять и поехать в центр, не зная, во сколько сеанс и какой фильм они будут смотреть, вот так, чтобы почувствовать себя молодыми и все еще свободными. И она по женской своей дурости все это нечаянно портит – потому что говорит, что ей все равно что смотреть. Лишь бы с ним, с Егором. Это ладно.

Так Аня тогда еще вместо того, чтобы на экран смотреть, смотрела в основном на Егора. И вот чтобы совсем уже двумя дураками не выглядеть – не сидеть же ему и не смотреть на то, как она на него смотрит, – пришлось Егору внимательно следить за нелегкой судьбой отряда Мстителей. Так и сидели под чушь эту несусветную до финальных титров: Егор смотрел на экран, Аня смотрела на Егора.

Только придраться, вот чтобы по сути, ему толком и не к чему. В душу не лезет, в глаза не заглядывает. И о нем думает, когда они сексом занимаются. Слышит, чувствует. А вот из-за того, что не придерешься, растет легкое недовольство, раздражение. Хочется быть молодым, сильным и свободным. Если бы тяготила – был бы повод уйти. А повода не было. Только все равно невидимые корни прорастали, сплетались. Он знал, или подозревал, или – совсем вернее – чувствовал. Но думать не хотелось. Хотелось жить и чтобы было все как можно проще. Словно ему подсознание что-то шептало, но кто ж его слушает.

Аня не усложняла, она была умная.

Он ей почти что верил.

Саша снова стоял на тумбе. Егор готов был забить: ну не дается ребенку эта вода, не быть ему пловцом. Может, еще не поздно заняться футболом. Что он, собственно, и решил донести до Сашиной матери. Сидели на лавке, снова ждали.

Но Сашины родители странные были люди. Информацию о том, что у ребенка отвращение к воде граничит с клинической фобией, Сашина мама принять не могла.

– Вам не кажется, что ваш ребенок воды боится? – осторожно сказал Егор.

Осторожно – это в третий раз за десятиминутный разговор потому что.

– Кто вам это сказал?

– Я с ним занимаюсь, я же вижу.

– Мой Саша никогда воды не боялся.

Безапелляционно.

Егор посмотрел на женщину с сомнением.

– Правда, Сашенька? – поинтересовалась Сашина мать, хотя получился совсем и не вопрос.

Саша чересчур уж усердно наблюдал за дергающимися на экране человечками.

Егор предпринял последнюю попытку воззвать если не к справедливости, то хотя бы к Сашиному инстинкту самосохранения.

– Саш, а вот, может быть, было такое – ты плавал, плавал и испугался чего-то? Или, может, заставлял тебя кто-то в воду прыгать?

– Вы тут должны учить плавать, вот и учите, – не выдержала Сашина мать. –

А мне ребенка кормить ужином нужно. Всего доброго.

И оказалась кампания по спасению Сашиной жизни провальной. Так и пошли к машине – Сашина мама впереди, а Саша, нога в ногу, сзади.

Я, мол, знаю. Мне, мол, лучше знать.

Мой сын.

Моя собственность.

Егорова же задалась целью за Егора как следует переживать, с душой и глобально. Причем по самому по-поганому – когда искренние сопереживание и забота приобретают такие дикие формы, что становятся, мягко говоря, медвежьей услугой.

Он не хотел говорить. Не хотел слушать и вспоминать. Она не понимала. В упор. Думала: у человека такое горе, такой невероятной глубины болевой шок, что надо пробиться ему в душу, потыкать палочкой в пульсирующий кусок мяса – проверить, бьется ли?

Она не отступала. Пришлось съездить, послушать, как надо правильно, что, почему и зачем. Терпел, как на допросе.

– Да нормально у меня все, – не выдержал. – Девушку я встретил.

И сразу уже пожалел, осекся, потому что прекрасно понимал, что сейчас скажет мама. Она даже как-то порадоваться за Егора особо не успела, а так, сразу, не сбавляя оборотов…

– Так чего ты мне сразу не сказал?

– А почему я должен был говорить?

– Егор, ты – мой сын.

Ну да, мой сын, моя собственность.

Некую ясность в загадочный клубок «анемашинских» взаимоотношений внесла явившаяся как-то в выходной мать сестер. Егор ждал явления алкоголички, дымящей, как паровоз, и проклинающей судьбу-злодейку. Он ошибся.

То есть она, конечно, курила, но сигареты были тонкие и легкие, с какой-то ароматической добавкой. И все у нее было хорошо. А что Маша не хочет учиться, так ничего страшного: это ее жизнь, пусть делает что хочет. Квартира у них имеется, денег на жизнь хватает, вот и пусть себе живут в свое удовольствие. Потому что когда человек умирает, он просто выключается и всё. И если жизнь – это отрезок от пункта А до пункта Б, надо просто наслаждаться.

Удивительно, как до такого дошло, что сидишь вот ты на кухне с незнакомой теткой утром выходного дня и обсуждаешь вопросы жизни после смерти. Вернее, их отсутствие.

При матери Аня снова вернулась в то состояние холодной недоступной замкнутости, что чувствовалось в самом начале Егоровой с сестрами жизни. Замкнулась, как будто обросла невидимым коконом.

Егор решил к Ане не лезть, спросил у Маши: а чё, мол, такое-то? Вместо обычного «пофигу» Маша вдруг тоже выразила недовольство присутствием матери. И если Аню он осуждать не решился, то Машины с ним отношения вполне позволяли выразить старшебратское такое неодобрение: ну это мама же! Вот же из Москвы приехала навестить девок.

– Хера с два, – Маша говорила без злобы, с усталостью, как комментируют обычно провальный завершающийся матч. – В Финку она едет. Проездом она.

Это Егор не понял тогда, что стало с Аней что-то не так. Она вроде и молодец, и все так правильно понимает и принимает, а только после того, как у сестер мать в гостях побывала, как будто бы стал потихоньку сжиматься у Егора на шее стальной ошейник.

А поводок у Ани в руке зажат.

Позвонил приятель, с армии не виделись толком, Андрей. Хороший парень. И увидеть его Егор, к своему удивлению, очень даже был бы не прочь. Поехал после бассейна домой – сумку положить, переодеться.

Аня сделала ужин. У нее даже мысли не было, что он, Егор, этот ужин есть не захотеть может. Как-то даже она ему не поверила поначалу, удивилась очень. А, говорит, понятно. Ладно, конечно, – сказала.

Это ее «ладно, конечно» – разрешение типа. Резануло. Не сильно, но раздражающе. Как комар где-то в потемках головы прожужжал. Настроение стало портиться.

В кармане бибикнул телефон. Аня удивленно подняла голову – телефон Егора лежал на столе, рядом с кружкой чая.

Убрал со стола телефон, положил в карман.

В другом кармане был Танин.

А потом она вообще решила махнуть рукой на совесть и начала просто и открыто – и совершенно при этом бессовестно – держаться за него. Так тонущие поддаются панике и отчаянию, начинают цепляться, хвататься за воздух. И это неверный шаг, самое глупое из всего, что они могут сделать, перед тем как смириться и камнем пойти на дно.

А ведь вода – она бы вытолкнула.

Егор не понимал, как можно не уметь плавать.

Пока Аня не начала стараться, у нее все получалось. Начав прикладывать усилия, она стала натыкаться на предметы, проигрывать и от его, Егора, мнения и одобрения зависеть.

Последней каплей оказался васильковый плащ. Он точно помнил, как они с Таней этот плащ покупать ходили. Он бурчал: не сезон сейчас. А потом она этот плащ померила, плечи расправила – и смотрит на нее Егор и радуется. И думает, что такой красоты вроде как и не заслуживает. Живая, веселая. Купили.

А тут дождь снова зарядил, круглосуточно. Входит Егор в комнату, а там плащ этот на спинке стула висит. Сел на кровать, присмотрелся. Ну точно – он. Только пуговки одной не хватает и брошка подколота, с маленьким белым корабликом. Так расстроился, что чуть с этим плащом не заговорил. Ждал, что плащ, как ему быть, подскажет.

А потом Аня с урока пришла, ужинать пошли. Аня не глупая совсем – это вообще чушь насчет того, что мужчины женщин умнее, женщины просто другие. Женщины всегда так: что не поймут – то почувствуют. Вот Аня ломтик помидора мусолит сидит – можно было бы и так в рот положить, небольшой же он, а она его так сосредоточенно режет, тонким таким ножиком кожицу с томата снимает, как будто операцию хирургическую проводит. А заметит, что он смотрит, – улыбается, только грустно немного: мол, я, Егор, все-все понимаю. Ты, Егор, ходи куда хочешь, хоть к Андрею, хоть по барам, хоть на кудыкину гору. А я тут подожду. Я потерплю. И от этой ее мнимой святости, от мученичества ее дурацкого, от того, что она в этой своей искренней позе его, Егора, мудаком выставляет, совсем тошно стало.

Наверное, поэтому он к Андрею ночевать и поехал.

По вечерам он начал плавать. Отстегивал охраннику и плавал, когда уже во всем здании бассейна гасили свет.

Потому что идти домой он не хотел. И дома потому что у него не было. Была квартира, где они жили с Таней и где он

находиться теперь уже больше не мог. Была квартира материна, где даже стены хотели, чтобы он:

– поделился своим горем,

– получил вышку,

– бросил бассейн.

Еще была Аня, которая готовила ужин и выпрямляла для него, Егора, волосы. А за соседней стенкой от нее – Маша, которая обижалась и шла вразнос.

Поэтому Егор плавал. Нарезал круги в пустом бассейне, наплевав на дорожки. Плавал.

Хотел найти тишину. Но даже под водой он теперь слышал музыку. Это Аня играла для него Шопена.

Он говорил, а Андрей слушал. Пили пиво на пустом футбольном поле-пустыре. Андрей слушал, слушал, зажав между коленей мяч и искоса глядя на Егора.

– А тебе какое дело до этого? – спросил.

Егор не понял.

– Ну сестры и сестры. Ну играет она на синтезаторе. Ну не слышишь ты ее музыки. Тебе-то что? Ты же новую жизнь хотел начать.

Встал, начал мячик гонять.

Неожиданно стало обидно. Глядя на Андреевы движения, спросил злобно:

– Ну вот а ты вот чё?

– А у меня, – говорит Андрей, – нормально всё. Выносимо, знаешь? Вот отпуск скоро возьму, в Таиланд с телкой своей поеду. Проще надо быть, Егорушка, а то прослывешь первым дурачком на деревне, чья хата с краю, а потом уже поздно будет. А суть одна. Ты что потом снова убегать будешь? Отпусти, забей.

И вроде как и прав Андрей, да его мнения особо не спрашивал. А в голове как будто червячок завелся. И вроде не Егора это мысль, а покоя уже и не дает. И снова раздражает его Аня своей собачьей преданностью и терпеливостью, а придраться толком и не к чему.

Он и забил. Воцарилось в трехкомнатной квартире некое подобие семьи. Болезненной и хрупкой, но худой мир всегда лучше доброй ссоры. Выручала Егора ничейная комната.

Аня пришла в себя, выдохнула. И интересно ему, Егору, с другим самостоятельным человеком время проводить. Давить перестала.

Сидел на кухне, график для бассейна составлял. Зашла Маша, посмотрела на него. Егор поднял глаза, смотрит – не уходит Маша.

Помолчала. «А эта где?» – говорит. «Эта» – Аня в смысле.

Пожал плечами. Спать легла, пояснил. Аня ведь теперь как надо научилась: он уходил в пустую комнату, а она засыпала. Не сопела жалобно через тонкую стенку и его, Егора, возвращения не ждала.

Маша продолжала пристально на него смотреть.

– Ты дурак? – спрашивает.

– Чего?

Посмотрела, как на идиота деревенского, и ушла.

И сразу на кухне холодно и пусто стало. И не понимает Егор, что не так-то может быть? Пугает его, что ли, Маша?

Вернулся к записям. А не писалось уже ничего. Цифры путались, хотелось заснуть и не видеть снов.

Той ночью она держалась за него так, как будто ее сейчас разорвет на части, или уже ему так просто казалось, потому что Маша свои непонятно в чем обвинения ему в голову вложила.

Выдохнула, он приостановился, за руку ее ниже локтя поймал, другой рукой к выключателю потянулся. Аня вырывается, а он щурится от света и на

круглые ожоги смотрит. Как подтаивающие снежинки на асфальте. Она выворачивается, а он на нее сверху навалился, и на второй руке то же самое видит.

Она его обнимает лихорадочно, к шее, к подбородку губами жмется, спрятаться пытается. Только до Егора вдруг дошло, и уже не надо ему ничего больше.

– Это что? – еле выдохнул.

– Это не смотри, мне так надо.

– Что?

– Так надо просто.

– Аня. Это. Что?

– Я так чувствую себя живой.

Хотел оттолкнуть, а потом раз – по щеке ударил.

– А так? Так чувствуешь?

И испугались оба.

И не секс, а драка какая-то, не драка, а танец, как будто они вдвоем и нет ничего, кроме бескрайнего моря под ними и оглушительной темноты вокруг, где нет ни звезд, ни Бога, нет ничего. И им бы затихнуть, прижаться к тонкой льдине, а он вместо этого от какого-то слишком живого отчаяния ломается, да-да, ломает себя и ее, и льдинка под ними тает, а она утыкается ему в плечо и кричит, и единственное, что сейчас для него важно, – это схватиться за что-то, схватиться, чтобы не утонуть, и он хватает ее за волосы и видит, как на пальцы ему наматываются взмокшие кудри – потому что очень влажно и слишком много воды. Как будто у него между ребер живет вязкая глухая пустота и он добирается до такой же пустоты у нее внутри, прорастает в ней, и когда эти две пустоты наконец сливаются – вот тогда и происходит взрыв, глухой, бесшумный, очень яркий взрыв, который никто бы не услышал, если бы не крик бьющейся под ним женщины.

А потом, когда проходит шторм, они вздыхают глубоко, как будто впервые в жизни, и этим первым вздохом они синхронно учатся дышать, и они молчат, потому что голос и речь – это больше не для них, потому что они шагнули и ушли дальше, туда, где люди больше не нуждаются в словах и звуках.

И вот тогда Егор понял, что он никуда не уйдет. Не потому что не хочет уйти, а потому что – не может.

После ухода отца мать девочек была занята поиском еды и прочих жизненно необходимых вещей, а пятилетняя Аня оставалась один на один с маленьким и крепким круглосуточно орущим младенцем. Потом мать вышла замуж, и у трехлетней Маши началось хорошее, обычное такое детство.

Анечка же окончила музыкальную школу, а затем поступила в консерваторию. Скорости и качеству ее успехов можно было только позавидовать. Ей пророчили большое будущее и уже на последнем курсе шептались о месте в симфоническом оркестре.

А потом она просто остановилась, бросила консерваторию, переехала к сестре и перестала выступать. Так если бы они общались между собой! Нет ведь – живут, как соседки, два чужих человека.

Ну скажи – кто? Кто тебя обидел? Кто сделал так, что ты приняла такое обманчиво простое решение прекратить? Смотрел и не понимал, совсем не понимал, но зато четко осознал другое: что и хочет, и одновременно совсем не хочет этого знать. Развел руками: как-то так, брат…

Андрей вот не понимал и понимать не хотел. Только одно: меньше знаешь – крепче спишь, и на том скажи миру спасибо.

И стало Егору очень одиноко. Как будто на всем белом свете он совсем один. И нет у него никакой деревни, где он мог бы прослыть дурачком. И хаты у него нет ни с краю, ни в середине. И вообще у него ничего нет.

Вошел в квартиру, хотел по привычке шагнуть в комнату к Ане, а услышал голоса оттуда. Мать с Аней спорили, даже ругались. Пошел на кухню.

Маша сосредоточенно замазывала тональным кремом синяк.

Сел за стол.

– Ну, ты чё?

– Хер через плечо, – отвечает.

Отвали, мол, от меня. И без тебя сердобольных советчиков хватает.

А насчет Ани, пояснила, так мать ей опять мозги промывает, мол, хрена музыку бросила, чмоня ты несчастная. Ничего, мол, не можешь и все такое прочее. Опять, наверное, снова играть уговаривает.

– И ты, олень, ускачешь скоро рогами своими деревья в лесу сосновом обтесывать.

– А в сосновом-то почему?

– Ну потому что там сосны.

– Почему сосны?

– Егор, отвали.

Вошла мать, закурила. Улыбнулась Маше: «Тебе денег точно хватает, деточка?» Маша кивнула и, не стесняясь матери, склонилась над холодильником в поисках пива.

Ночью Аня лежала к нему спиной и беззвучно плакала. Он знал, только все равно сделать ничего не смог. Так и мучились оба. В духоте влажной и душной белой ночи.

А Егор лежит рядом с ней, три часа ночи, и хочется ему немедленно встать и принять душ. Потому что он непонятно почему весь грязный стал.

И в комнате как будто воняет хлоркой.

Саша снова стоял на тумбе, а прыгнуть не мог.

– Будем прыгать или нет? – Егор не выдержал.

– Нет, – проблеял Саша.

Высоко ему, страшно.

И Егору тоже ведь страшно, между прочим. Как будто тонет эта самая льдинка, как будто он растянул себе мышцу на щеке, пока из последних сил надувал этот резиновый плот, а потом не углядел, не заметил маленький прокол, а воздух с тихим шипением выходит.

– Ну и не прыгай тогда.

Устало сказал, зло. В раздевалку пошел. Саша уже слезать начал, и тут заклинило Егора, развернулся резко, подошел в эдаком страшном спокойствии, в этой своей силе, как тогда, в ту ночь, когда все изменилось, когда впервые ударил Аню в постели, молчаливый и всесильный в этой своей власти.

– Пока не прыгнешь, не уйдешь, – сказал.

Ярость, охватившая Егора, была нерушимой. Он силой волок Сашу в обход тумбы, сразу на вышку, сжимая его руку и делая ребенку больно. Саша ревел, Егор молчал. Он затаскивал Сашу вверх по лестнице, отрывая его пальцы от перил.

С усилием втолкнул Сашу на трамплин. Мальчик еле удержался на краю.

– Прыгай.

От страха Саша плакал совершенно молча, не выл. Без слез плакал.

– Прыгай, я сказал.

Саша закрыл глаза ладонями и сделал шаг. Раздался всплеск.

Над Егором сгущалась темнота.

После этой выходки его уволили. Родители Саши негодовали: у ребенка и вправду оказалась травма психологическая – боязнь высоты.

Дети его уходом были расстроены даже больше, чем он сам, – он же им обещал в Болгарию поехать, как потеплеет, на настоящий пляж и настоящее море.

Мать качала головой. Андрей пожимал плечами и собирал вещи в Тай.

На кухне Аня судорожно жарила картошку. Картошка подгорела. Ее руки пахли растительным маслом, и она беспощадно терла их мочалкой, даже кожа краснела. Включила вытяжку и посмотрела на сидящего за столом Егора. Перевела взгляд, как только поняла, что он заметил. Понюхала украдкой ладони и снова метнулась к раковине.

– Сядь, – сказал Егор.

– Но ты же не любишь, когда маслом пахнет.

– Аня, сядь. Мне все равно.

Спать вместе стало невыносимо. Аня впивалась глазами в его ключицы, он чувствовал этот лихорадочный отчаянный взгляд сквозь темноту, но сказать «не смотри на меня» – это звучало глупо даже в его мыслях.

Теперь Егор торчал целыми днями дома. Аня отменила уроки и фанатично, без конца играла на синтезаторе. Из ее комнаты не доносилось ни звука, но Егор чувствовал ее напряжение. Иногда он бесшумно заходил и слушал стук по клавишам. Он чувствовал в этом некую странно извращенную святость.

Как будто она была стенографисткой в канцелярии Бога.

Караулил Машу. Пытался накормить, поговорить, восстановить ту невидимую нитку между ними, которая не оборвалась, но запуталась и повисла. Приходя домой, насупленно и напряженно озираясь по сторонам, Маша ускользала от него, как изворотливая рыбка.

В те редкие моменты, когда ему удавалось ее поймать, по тем редким крупицам, что получалось у нее разузнать, Егор собирал непростую мозаику жизни двух сестер. Окольными путями выяснил: повторно выйдя замуж, заниматься детьми мать не стала. Маша росла посреди асфальтовых джунглей, как сорняк посреди идеально ухоженной клумбы. Мозолила глаза. Аня занималась музыкой. А потом снова развод – как гром среди ясного неба. Покупка квартиры и отселение детей, спокойное и беспощадное. Живите как хотите. Я вас вырастила, дальше – сами. Маше было пятнадцать. Ане – двадцать.

Сначала взялись делать ремонт. Отодрали пару обоев, на этом все и закончилось. Это несколько лет назад было.

А потом случились у несовершеннолетней Маши неприятности. Попалась на своей клептомании. Стянула в гостях вещичку, думала, что побрякушка, а оказалось, что дорогая очень вещь. В отделении Маша, еле живая, продиктовала телефон сестры. У Ани была защита диплома. В слезах она звонила матери, просила забрать сестру. «Нет», – сказала мама.

Когда все уладилось, защищаться Аня наотрез отказалась. Хоть и причина была уважительная. Нет и всё – большего с нее было не добиться. В жизнь Маши она никогда не вмешивалась. Стояла где-то позади неотступной тенью. Не давала советов, не воспитывала, не учила. Но никуда не уходила.

– Да пофигу, – подвела итог Маша.

Где-то тихо журчал счетчик. Из Аниной комнаты доносился еле слышный стук. В этих звуках Егору чудился некий шифр, три точки – тире – три точки. SOS.

К концу месяца снова приехала их мать. Приехала не одна, с новым отчимом, остановились в гостинице. Когда она приходила, дома становилось невыносимо. Девочки сжимались, ощетинивались. Из квартиры пропадал воздух.

Егор на собственной шкуре испытал, каково это. Не найдя собеседника, мать девочек как-то его выбрала в жертву. За десять минут вежливой светской беседы у него заходили ходуном руки,

сначала от агрессии, а потом – как будто вода, острая и ядовитая, капает ему прямо в дыхательные пути. Не женщина, а жук-древоточец. Слушаешь ее и понимаешь: а ведь права она. И ничего у Егора толком-то нет, и сам он никто, и звать его никак. Вышки нет, из бассейна уволили, чего хочет – непонятно, а главное, в этом во всем сам же он и виноват.

Не мир вокруг, а сам он.

И плохо ему так в мире, потому что самому ему в себе плохо.

Довольная, накушавшаяся его сомнений, женщина ушла. А Егору срочно захотелось сделать хоть что-нибудь, ну как это – ну хоть что-то исправить и изменить. Из своей комнаты, как маленький лазутчик, выглянула Маша – проверить, ушла ли мать. Вот на нее и пошел Егор, как танк во время Великой Отечественной.

Сопротивление, которое оказывала ему Маша, по масштабам своей отчаянности было почти героическим.

– Ну попроси, просто попроси меня помочь, – наступал Егор.

– Пошел ты к едрене фене, – шипела Маша. – Все, все вы пошли!

– Никто никуда не пойдет, – спокойно отрезал Егор.

– А не пойдете вы, тогда я, я сама, я пойду! – крикнула отчаянно.

Вскочила, хлопнула дверью, ушла. А у Егора времени теперь завались, ничего у него толком из дел не было. Только Аня. Вот он за Машей и пошел.

Аня не слышала – она занималась в наушниках.

С Машей все оказалось прозаично. Она встретилась с парнем у входа в парк. Обсос, сразу видно, не сильно старше Маши, тощий и длинный, в узких штанах и кедах, которые смотрелись на нем, как на клоуне. Модно так сейчас у прогрессирующей молодежи. Довершал идиотскую картину бабушкин платок, дерзко повязанный у парня вокруг шеи.

Он стоял напротив скамейки, засунув руки в карманы своих узких джинсов, раскачиваясь с пятки на носок, с носка на пятку. На скамейке сидела Маша и плакала. Парень что-то говорил и был так своей правотой ослеплен, что всхлипов Маши в этом блеске не видел.

Закончив свой монолог, парень неспешной походкой победителя направился прочь из парка. Дойдя до своего дома, который оказался тут же, в шаговой доступности, парень познакомился с Егором. Познакомиться-то на самом деле он толком не успел, потому что Егор только имя его спросил. Любителя бабушкиных платков звали Дима.

Егор искал перекись, чтобы промыть саднящий кулак, когда на кухню ворвалась Маша.

– Ты чё, мудак, творишь? – с ходу накинулась она. – Чё ты делаешь, а? Что тебе надо вообще от нас?

Егор уворачивался от Маши с величайшей осторожностью, потому что на кухне, как обычно, был страшный бардак, а ему не хотелось налетать на острые и хрупкие предметы.

Силы покинули Машу довольно быстро. Она плюхнулась на табуретку. Да так, что Егору показалось, будто он услышал глухой стук костей о деревянное сиденье. И разрыдалась в голос.

– Маш? – тихо спросил Егор.

– Пошел ты в жопу, Егор! – зло сказала Маша. – Чё тебе неймется-то, а? Жили как жили, может, и херово, не тебе нас судить. Анька, может, и дура, но сестра моя. Что ты делаешь вообще? Тебе кто на это дал право? Чё ты влез? Херово тебе, блин, было. И сейчас тебе, нахер, паршивее еще стало. Я поняла, пус-

тила тебя к нам, думала: а! хуже уже все равно не будет. А ты, блин, так тут все изговнял, что оказывается: очень даже хуже и бывает. Ты зачем все рушишь? Что мы тебе сделали такого? А?

Егор молчал.

– Валил бы ты отсюда, Егор, насовсем валил бы. Из жизни нашей, слышишь, уматывай. А то я тебя… а то я… я же сильная, – зло всхлипнула она. – Вали, а то нахер пожалеешь.

Егор вышел. Тихо, не хлопнул дверью – ведь и вправду, не его эта дверь, не его квартира.

Из кухни сквозь всхлипы доносились тихие Машины проклятия, обидные, матерные и еще больше задевающие своей обоснованностью и детской Машиной наивностью. Как будто она все пытается пожаловаться пустым кухонным стенам, потому что больше некому.

Егор сидел за столом на кухне, крутил в руках Танин телефон. Открыл «сообщения», напечатал «Таня». Стер одну букву. Посмотрел.

Вошла Аня. Помолчала, помялась.

– Мне нужно тебе что-то важное сказать, – пояснила.

– Ну говори, – согласился Егор.

Аня начала объяснять. Путанно и сложно. Мысль получалась настолько витиеватой, что внимание рассеивалось и уловить смысл казалось почти невыполнимой задачей. Выговориться ей хочется, наверное. А в голове ссора с Машей, как батальное сражение из кинофильма, проигрывается.

Вернулся к телефону.

– Егор, ты слушаешь?

Отвлеклась, значит, от самой себя, что не сама с собой разговаривает, вспомнила.

– Я придумала, как все наладить, я… Да оторвись ты от этого телефона! Ничего не будет хорошо, пока ты таскаешь за собой эту штуку! Сколько можно уже! Ей уже давно этот телефон ни к чему, и тебе тоже!

Егор держался как мог.

– Не смей. Так. Говорить… – процедил.

– А что еще «не смей»? А дышать мне можно? Это моя жизнь, Егор, это не шутки, я – живая, и это моя жизнь! – заплакала.

Выхватила телефон, саданула об стенку. Закрыла лицо руками, разрыдалась.

– Пошла ты… – очень зло и очень тихо сказал Егор. Страшно сказал.

И ушел – тоже тихо.

Андрей Егору ключи от своей хаты оставил. Туда Егор и поехал. Открыл квартиру, как пьяный, сразу пошел в ванную, сдирая на ходу рубашку. Встал под душ и заорал. Кричал, как зверь, которого убивают: его убивают, убивают и всё никак не убьют, и уже для этого зверя – что угодно, но скорее бы.

И плевать на соседей Андрея, которых он даже не знал, и плевать, есть ли они вообще. И вообще на всё, на всё плевать.

Потому что это совсем не жизнь. И жить так невозможно.

Аня открыла ему дверь, тихая и бледная.

– За вещами, – процедил Егор.

– Пойдем, пожалуйста, на кухню, – затараторила она. – Я, мне, я склеила телефон, я тебе его отдам. И вещи твои собрала, пойдем на минуточку.

Егор засомневался.

– Хорошо, – кивнул. – Реветь только не смей.

Закивала быстро.

Сел на стул. Аня молчала, с силами собиралась. Ожидал лавины, упреков, истерики. Или соплей, торгов бабских – «что угодно, только не уходи», – а она все молчала.

Вскочила вдруг, над Егором склонилась – за руку схватила, двумя ладонями кисть со все еще саднящими костяками зажала и заговорила. Тихо очень, спокойно, медленно. Только дыхание рваное выдавало.

– Егор, прости меня. Хотя я знаю, что не простишь. Не за телефон. Прости, что я – такая. Тебе со мной плохо, я понимаю. Я думала, что смогу тебе помочь. А я даже себе помочь не могу и никому не могу – ни тебе, ни Машке.

Он хотел прервать ее, но Аня крепче сжала его ладонь.

– Егор, я думала, я знаю, как все поправить. Теперь это уже не важно, но все-таки. У меня будет концерт. Это не твои проблемы, но это очень важно для нас – для Маши, для меня, для мамы. Для нашей семьи. Я… все это время я готовилась, репетировала, я не хотела тебе говорить прежде, чем…

Она отпустила его руку, выпрямилась. Смотрела мимо Егора, в стену.

– Послезавтра в капелле концерт. Я хочу, чтобы ты там был. Для меня это важно.

И в глаза посмотрела.

Накануне концерта съездил к матери за костюмом. Потом уже пожалел – остановить мать, желающую прийти и послушать виртуозную игру бывшего вундеркинда, которая удостоена чести находиться рядом с ее сыном, не было никакой возможности.

Место Маши осталось пустым. Отчим сестер оказался приятным мужчиной, он был из тех, кого не портит, а даже украшает полное отсутствие волос на голове; очки в черной дорогой оправе очень ему шли и делали моложе и приветливее.

Егор не нервничал. Вернее, нервничал, но совсем чуть-чуть. Он гордился. Как будто то, что Аня вернулась в музыку, было его личным достижением. Как когда его дети побеждали в соревнованиях.

Первым плохим сигналом был Анин шаг к фортепиано. Неуверенный, тяжелый. «Давай! – беззвучно говорил Егор. – Ну! Давай же!» Но она смотрела не на него – она смотрела на мать. Похлопали повторно, приветственно, но уже с большим напряжением.

Егор знал, в чем крылась настоящая проблема. Он смотрел на Аню, Аня смотрела на маму, мать смотрела на экран телефона, не пряча, открыто смотрела, пальцами набирала сообщение.

Она села. Секунда, другая, третья. Закрыла лицо руками.

«Не смей! – шептал ей Егор. – Не смей, возьми себя в руки!»

Но уже все было понятно.

Быстрым шагом, закрыв лицо руками, она убежала со сцены. Вслепую, чуть не наткнувшись на стену.

Егор встал. Он вышел во двор. Он не хотел видеть ни свою мать, ни мать сестер. Две совершенно разные и незнакомые друг с другом женщины сейчас испытывали странное: вроде как и неопрятно наблюдать горе детей, но неясное чувство вины приходит смутным беспокойством. Но это глубоко в душе, а чужая душа – потемки. Снаружи же это все выливается в такой знакомый и убийственно тяжелый взгляд: «А что я тебе говорила?»

За Аней он не побежал. Бродил по улицам, смотрел на лица людей и не видел лиц. А потом ноги сами собой привели его домой. В дом, где жили две сестры, и он, Егор, тоже там жил.

Поднимался по лестнице, и с каждым шагом становилось ему все легче и легче, радостней, вот откроет он сейчас дверь, обнимет эту женщину, красивую женщину, здоровую женщину – которую

он наконец-то понял, а значит, может теперь принять, поцелует в лоб, поцелуй этот будет как причастие, как начало новой, безболезненной и светлой, жизни. Приготовился, позвонил. И нет ответа.

Позвонил еще – и снова тишина.

Открыл дверь своим ключом – уже момент испорчен, ну да ладно. И снова в квартире темнота, как в ту ночь, когда гроза и света не было. Идет Егор по длинному коридору на кухню, идет и понимает, что нет Ани.

Вошел на кухню, огляделся. Темно. Свет включать не стал, принюхивается, как собака.

«Помоги...» – вдруг из угла хриплый голос.

Выкл-вкл. В доме на четвертом этаже в старой трехкомнатной квартире на кухне зажегся свет.

«Помоги мне...»

Сидит, скрючившись, за столом, горячечным лбом в столешницу уперлась.

Маша.

Егор сидел на краю ванны. Прибитая и поправленная щеколда оказалась бесполезной, в квартире все свои, зачем вообще запирать двери. Держал в одной руке мокрую тряпку, в другой – графин с питьевой водой. Маша сидела на полу у его ног и хныкала.

– Не могу.

– Блюй, – безапелляционно сказал Егор.

– Не могу, – всхлипнула.

Совсем, как маленький Саша: не могу, не могу прыгнуть.

– Не бывает «не могу». Можешь! – Егор включил воду. – Потом плакать будешь.

Аня тихо повернула ключ в замке, постаралась открыть дверь без скрипа. Бесшумно разулась. В коридоре не горел свет. Свет был только в конце коридора. Там была кухня, и там были люди. Оттуда доносились голоса.

Мягко ступая, она пошла на голос.

Они сидели за столом. Ночью, которая была уже совсем не белой, которая была обычной такой ночью, черной, маслянистой. Сидели тихо и неподвижно.

Две пары глаз неотрывно смотрели на Егора, который вдруг понял, что это его дом, его кухня, его сестра и его женщина.

Две пары глаз неотрывно смотрели на Егора. С Машиных волос на столешницу капала вода. Аня сидела у окна, и свет от фонаря делил ее лицо на две полоски – оранжевую и серую.

Егор обернулся. Как будто бы Таня стояла в коридоре, прислонившись плечом к дверному косяку.

Только ее не было.

– Значит, так, – сказал Егор.

Очень странно после затянувшегося безденежья было ощущать себя человеком с деньгами. В бассейн обратно его не взяли, да он и не просился. Он не знал, чем будет заниматься. И вообще что там будет дальше, тоже не знал. Знал только, что эту проклятую квартиру давно пора было сдавать, и радовался, что додумался сдать ее сейчас.

Еще знал, что дальше плохого ничего уже не будет. Что угодно будет, а плохого не будет точно. Он сам – лично – за этим проследит.

Стоял в кассе, покупал билеты. Протянул в окошко безразличной красивой девушке две загранки – свою и Анину.

– В отпуск с девушкой едете? – улыбнулась.

Егор вышел на улицу и подумал: «Я – живой».

Он нашел Машу у той самой клетки с волком, где они познакомились. Она сидела на скамейке и смотрела сквозь прутья

в глубь клетки, следила за движением там. Егору с его угла видно не было.

Маша обернулась и посмотрела на Егора. И он почему-то сел рядом.

– Они родились в неволе, но для них так будет лучше.

– Для кого?

– Для всех. Для них. Так они не представляют опасности, они будут добрыми. У них все будет хорошо.

Маша улыбнулась своим только что сказанным словам.

Возник тот неловкий момент, когда можно сказать слишком многое, а можно ничего не говорить, ничего не сказать. Поэтому они одновременно просто начали смотреть в одну точку, надеясь…

Надеясь, что придет какой-нибудь древнегреческий драматург и элегантно разрешит ситуацию вмешательством божества. Это был, наверное, не самый лучший план, но другого все равно не было. И с учетом того, насколько провальной была эта сцена, ее уже трудно испортить.

Так и сидели. А потом она дотронулась до его руки, то ли выражая дружеское участие, то ли демонстрируя свою реальность, свое наличие в этом мире.

У нее была страшная красная кожа, застуженная на холоде, а у него были аккуратные ухоженные руки, он накрыл ее ладонь своей и спрятал в своей карман.

Одно из самых странных ощущений в жизни – вдруг перестать быть одному.

– Надо идти, – наконец сказал Егор, непонятно, вслух или про себя.

Они оба, не сговариваясь, повернулись к клетке. Там лежали полукругом вокруг своей матери новорожденные волчата.

Маша потянулась к нему, мазнула губами угол рта, укололась жесткой щетиной. Встала и пошла, не дожидаясь Егора, как ни в чем не бывало. Как будто все шло по плану, так, как должно было быть: человек зашел в зоопарк, человек вышел из зоопарка.

Или, может быть, вышел уже кто-то другой.

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Владимир Колотаев. Правильная сказка для взрослых девочек
Рецензия на фильм Валерии Гай Германики «Да и да» (Россия). Автор исследует различные аспекты новой работы режиссера, вариативность ее интерпретаций, стилистику, сюжет, характеры героев, а также драматургическую сказочную структуру. Критик пытается ответить на вопросы, что такое искусство и кто такой художник.
«Да и да», Валерия Гай Германика, ММКФ-2014, герой, вариативность интерпретации, сказка, структура сказки, обряд инициации

Нина Спутницкая. Последняя сказка Саши
Рецензия на фильм Валерии Гай Германики «Да и да» (Россия). Автор анализирует различные аспекты новой работы режиссера, ее стилистику, характеры героев, структуру, рассматривает монтажное и операторское решение, а также вписывает эту картину в контекст творчества режиссера, исследуя его особенности.
«Да и да», Валерия Гай Германика, ММКФ-2014, монтаж, контекст, бытовая сказка

Олег Зинцов. Персонаж потерял автора
Рецензия на фильм Дэвида Финчера «Исчезнувшая» (США). Автор анализирует различные аспекты новой работы режиссера, ее стилистику, характеры героев, структуру, цветовую драматургию. Рассматривает возможные способы рассказать историю и проблему «автор – персонаж». Сравнивает с книгой Джиллиан Флинн, по которой поставлен фильм.
«Исчезнувшая», Дэвид Финчер, экранизация, Джиллиан Флинн, автор, персонаж, цветовая драматургия

Катерина Тарханова. Невольный город Гамбург
Рецензия на фильм Антона Корбейна «Самый опасный человек» (Великобритания – США – Германия) по роману Джона ле Карре. Критик фокусирует внимание на трех личностях – авторах картины: авторе романа Джоне ле Карре, актере Филипе Сеймуре Хоффмане и режиссере Антоне Корбейне, рассматривает особое влияние на фильм каждого из них.
«Самый опасный человек», Антон Корбейн, Джон ле Карре, Филип Сеймур Хоффман, ММКФ-2014, шпионские сюжеты, экранизация

Игорь Савельев. Красота – страшная сила
Рецензия на фильм Адильхана Ержанова «Собственники» (Казахстан). Критик рассматривает картину в контексте всего творчества режиссера. Особое внимание он уделяет сюжетно-фабульному и визуальному решению.
«Собственники», Адильхан Ержанов, ММКФ-2014, стереотипы постсоветского кино, визуальное решение

Мария Теракопян. Обманчив покой безмолвный сердца
Рецензия на фильм Кадзуёси Кумакири «Мой мужчина» (Япония) по роману Кадзуки Сакурабы. Критик выделяет и анализирует основные составляющие фильма – главного призера Московского МКФ-2014: особенности актерских работ, драматургической структуры, фабульного построения. Рассматривает проблему экранизации и тему инцеста в японском кино.
«Мой мужчина», Кадзуёси Кумакири, Кадзуки Сакураба, ММКФ-2014, экранизация, японское кино

Александра Новоженова. Евроизнанка: кино берлинской школы
Автор анализирует фильм Ангелы Шанелек «Марсель» (Германия) в контексте произведений берлинской школы, рассматривает особое состояние «после истории», уделяя внимание структуре и образу пространства.
«Марсель», Ангела Шанелек, Берлинская школа, постисторичность, транспространство

Максим Любович. Глубины родства
Рецензия на фильм Вима Вендерса и Джулиано Рибейро Сальгадо «Соль земли» (Бразилия – Италия – Франция). Автор анализирует особенности произведения, созданного двумя художниками, уделяя особое внимание изображению, способу восприятия и новаторству в кино в целом.

«Соль земли», Вим Вендерс, Джулиано Рибейро Сальгадо, изображение, фотография, способы восприятия

Дмитрий Десятерик. Выбор
Рецензия на фильм Светланы Стрельниковой «Кардиополитика» (Россия). Критик анализирует особенности политического сюжета, драматургической структуры и характеров персонажей.
«Кардиополитика», Светлана Стрельникова, документальное кино, политический сюжет

Илья Бобылев. Кардиограмма
Рецензия на фильм Светланы Стрельниковой «Кардиополитика» (Россия). Автор анализирует особенности стилистики картины, ее повествовательной структуры, делая упор на социальную проблематику.
«Кардиополитика», Светлана Стрельникова, документальное кино, социальная проблематика

Сергей Анашкин. Осколки эпоса
Рецензия на фильм «Степные игры» Баира Дышенова (Россия). Основное внимание автор уделяет повествовательной структуре, вопросам аутентичности и единства пространства в этой картине.
«Степные игры», Баир Дышенов, этническое кино, единство пространства

Андрей Архангельский. Спасение рядового
Исследование творчества, влияния и характерных особенностей кинематографистов 10-х годов на примере знаковых фильмов: «Да и да» Валерии Гай Германики, «Дурак» Юрия Быкова, «Комбинат «Надежда» Натальи Мещаниновой и «Класс коррекции» Ивана И. Твердовского. Автор анализирует мировоззрение, этику, базовые представления о мире. Особое внимание уделяется идее спасения, отказу от драматизации и демонизации зла, намеренной «антихудожественности».
Кинематографисты 10-х годов, «Да и да», Валерия Гай Германика, «Дурак», Юрий Быков, «Комбинат «Надежда», Наталья Мещанинова, «Класс коррекции», Иван И.Твердовский, этика, мировоззрение, «антихудожественность», спасение

Елена Стишова. Глеб Панфилов. Скрытое
Исследование творчества режиссера Глеба Панфилова. Автор анализирует творческую биографию режиссера.
Глеб Панфилов, история, биография, Инна Чурикова

Юрий Богомолов. «Ностальгия вперед» уже не возможна
Обзор кинофестиваля «Окно в Европу»-2014. Автор отмечает главные картины фестиваля, анализирует отличие кино, снятого на частные деньги, от фильмов выполненных по заказу государства.
«Окно в Европу»-2014, Выборг, современность, патриотизм, человечность

Максим Казючиц. «Человек – это открытый проект»
Критик исследует творчество Годфри Реджио, обращая внимание на заявленные режиссером социально-публицистическую миссию и особую в его режиссуре роль Артавазда Пелешяна. Автор отмечает сквозные образы и мотивы фильмов Реджио: дом, город, люди – и анализирует последний фильм режиссера «Посетители» в контексте всего его творчества.
Годфри Реджио, «Посетители», дистанционный монтаж, иконологический язык, Артавазд Пелешян

SUMMARY

Don't say yes or nay
Round table talk.

Vladimir Kolotayev
A proper tale for adult girls
Review of Valeriya Gai Germanika's YES AND YES (Russia). The author explores various aspects of the latest work by the filmmaker, variability of its interpretation, stylistics, characters as well as dramatic larger-than-life structure. The critic also touches upon such questions as what is life and what is the artist.
YES AND YES, Valeriya Gai Germanika, Moscow International-2014, protagonist, variability of interpretation, fairy-tale, dreamy structure, rite of initiation

Nina Sputnitskaya
The last tale from Sasha
Review of Valeriya Gai Germanika's YES AND YES (Russia). The author analyzes various aspects of the latest work by the filmmaker, stylistics, characters, structure, cutting and cinematography and inscribes the picture into context of the filmmaker's creation, pinpointing its features.
YES AND YES, Valeriya Gai Germanika's, Moscow International-2014, cutting, context, tale of manners

Oleg Zintsov
A personage has lost the author
Review of David Fincher's GONE GIRL (USA). The author analyzes various aspects of the latest work by the filmmaker, its stylistics, characters, structure, color dramaturgy, considers possible modes of narration and the problem "author – personage" and compares the picture to the original book by Gillian Flynn.
GONE GIRL, David Fincher, adaptation, Gillian Flynn, author, personage, color dramaturgy

Katerina Tarkhanova
Not a free city of Hamburg
Review of Anton Corbijn's A MOST WANTED MAN (Gr Britain – USA – Germany) based on John le Carre's book. The critic concentrates on three personalities – John le Carre, the actor Philip Seymour Hoffman and Anton Corbijn, tracing down the specific contribution of the each of them.
A MOST WANTED MAN, Anton Corbijn, John le Carre, Philip Seymour Hoffman, Moscow International-2014, spy plots, adaptation

Igor Savelyev
Beauty is a dangerous force
Review of Adilkhan Erzhanov's THE OWNERS (Kazakhstan). The critic considers the picture in the context of the helmer's creation as a whole. Special attention is paid to the narrative peculiarities and visual presentation.
THE OWNERS, Adilkhan Erzhanov, Moscow International-2014, post-Soviet stereotypes in cinema, visual presentation

Maria Terakopian
Illusive is the heart's mute calmness
Review of Kazuyoshi Kumakiri's WATASHI NO OTOKO (Japan) based on the novel by Kazuki Sakuraba. The critic specifies the major components of the picture as the Moscow International prize-winner: peculiarities of the players' work, those of dramatic structure and narration. The problems of adaptation and the theme of incest in Japanese cinema are also treated.
WATASHI NO OTOKO, Kazuyoshi Kumakiri, Kazuki Sakuraba, Moscow International-2014, adaptation, Japanese cinema

Alexandra Novozhenova
Seamy side of Europe: Berlin's cinema school
Review of Angela Schanelec's MARSEILLE (Germany). The author analyzes Angela Schanelec's MARSEILLE in the context of Berlin's school work and considers special state "after history", specially noting structure and the image of space.
MARSEILLE, Angela Schanelec, Berlin's cinema school, post-history, trans-space

Maxim Lyubovich
Depth of kinship
Review of Wim Wenders and Juliano Ribeiro Salgado's THE SALT OF THE EARTH (Brazil – Italy – France). The author analyzes peculiarities of the work, created by two artists, pinpointing imagery, mode of comprehension and innovation of the picture in general.
THE SALT OF THE EARTH, Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado, imagery, photography, modes of comprehension

Dmitry Desyaterik
Choice
Review of Svetlana Strelnikova's KARDIOPOLITIKA (Russia). The critic analyzes features of a political plot, dramatic structure and characters.
KARDIOPOLITIKA, Svetlana Strelnikova, documentary, political subject matter

Ilya Bobylyov
Cardiogram
Review of Svetlana Strelnikova's KARDIOPOLITIKA (Russia). The critic analyzes peculiarities of the pic's stylistics and its narrative structure, stressing its social aspect.
KARDIOPOLITIKA, Svetlana Strelnikova, documentary, social aspect

Sergei Anashkin
Shatters of epos
Review of Bair Dyshenov's TALYN NAADAN (Russia). The author pinpoints narrative structure, problems of authenticity and unity of space in this picture.
TALYN NAADAN, Bair Dyshenov, ethnic cinema, unity of space

Andrei Arkhangelsky
To save a private
Investigation of creation, influence and characteristic features of the filmmakers of the 10s exemplified by remarkable films: YES AND YES by Valeriya Gai Germanika, FOOL by Yury Bykov, THE HOPE FACTORY by Natalya Meshchaninova and CORRECTION CLASS by Ivan I. Tverdovsky. The author analyzes world view, ethics, basic ideas of the order of things. Special attention is paid to the idea of salvation, denial of dramatization and demonization of the evil, intentional "antifiction", salvation.
Filmmakers of the 10s, YES AND YES, Valeriya Gai Germanika, FOOL, Yury Bykov, THE HOPE FACTORY, Natalya Meshchaninova, CORRECTION CLASS, Ivan I. Tverdovsky, ethics, world view, antifiction, salvation

Elena Stishova
Gleb Panfilov. Veiled
Investigation of creation by Gleb Panfilov. The author analyzes creative biography of the noted filmmaker.
Gleb Panfilov, history, biography, Inna Churikova

Natalya Meshchaninova:
"A movie should be let like a daughter to marry"
Conversed by Nikita Kartsev.

Lyubov Mulmenko:
"A good doc won't lie"
Conversed by Nikita Kartsev.

Yury Bogomolov
"Nostalgia vice versa": impossible
Coverage of the film festival "Window into Europe"-2014 (Vyborg-2014). The author marks the most important pictures of the present edition, analyzes films produced by independent producers and those supported by the State.
"Window into Europe"-2014, Vyborg, contemporaneity, patriotism, humanity

Maxim Kazyuchits
«Man is an open project»
Portrayal of Godfrey Reggio.
The author investigates creation of Godfrey Reggio, pinpointing the social and publicistic mission declared by the filmmaker and special role of Artavazd Peleshian in his directorial method. The author marks key images and motives of his films: home, city, people, and analyzes his latest documentary VISITORS in the context of his creation as a whole.
Godfrey Reggio, VISITORS, distant cutting, iconologic language, Artavazd Peleshian

Godfrey Reggio:
"There is no ideology in my films"
Conversed by Sergei Sytchov.

Godfrey Reggio:
"To awake the primordial"
A master class in Moscow.

Alexander Ershov, Tatiana Bogatyreva
Tower
A screen story.

№9 (сентябрь) 2014 9

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 8.10.14. Подп. к печати 16.10.14
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 16050
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Телеканала «Пятница»
Телеканал ТВ-3

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэхтова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Тераколян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

Редакция выражает благодарность Роману Балаяну за спонсорскую поддержку журнала

16+

ISSN 0130-6405